

CRISTIANO MONTEIRO MARTINEZ

IMAGENS DO CÁRCERE: DO TEXTO LITERÁRIO À LEITURA CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, Curso de Pós-Graduação em Letras - Área Estudos Literários, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Przybycien

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Cardoso

**CURITIBA
2002**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS


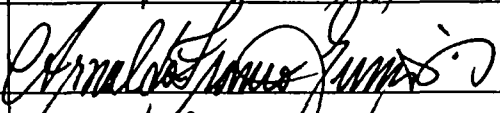

P A R E C E R

Defesa de dissertação do mestrando CRISTIANO MONTEIRO MARTINEZ para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados Regina Maria Przybycien, Arnaldo Franco Junior e Benito Martinez Rodriguez argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“IMAGENS DO CÁRCERE: DO TEXTO LITERÁRIO À LEITURA CINEMATOGRAFICA”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Regina Maria Przybycien		A
Arnaldo Franco Junior		A
Benito Martinez Rodriguez		A


Curitiba, 28 de novembro de 2002.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora




UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata ducentésima vigésima quinta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de Mestre a que se submeteu o mestrando **Cristiano Monteiro Martinez**. No dia vinte e oito de novembro de dois mil e dois, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Regina Maria Przybycien** - Presidente, **Arnaldo Franco Junior** e **Benito Martinez Rodriguez**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, estando presente também a Professora Doutora Patrícia da Silva Cardoso (co-orientadora), para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "IMAGENS DO CÁRCERE: DO TEXTO LITERÁRIO À LEITURA CINEMATOGRAFICA", apresentada por **Cristiano Monteiro Martinez**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Doutora **Regina Maria Przybycien** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato, atribuindo-lhe os seguintes conceitos: Prof.^a Dr.^a Regina Maria Przybycien, conceito **A**, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, conceito **A**, Prof. Dr. Benito Martinez Rodriguez, conceito **A**. Em seguida, a Senhora Presidente declarou **APROVADO**, com nota **9,0** (nove inteiros), conceito final **A**, o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo Candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e oito de novembro de dois mil e dois. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr.^a Regina Maria Przybycien


Dr. Arnaldo Franco Junior


Dr. Benito Martinez Rodriguez


Cristiano Monteiro Martinez

Dedico este trabalho à minha família, pela presença em todos os grandes momentos de minha vida, e ao sonho possível de liberdade de expressão, essencial para a vida em sociedade.

AGRADECIMENTOS

A

Lígia,
pela amizade e incentivo construídos à distância.

Alber, César, Gilmar, Michel, Paulo e Rosana,
pela amizade construída ao longo do tempo.

Alex, Eliete e Daniela,
pelo acolhimento e afeto.

Patrícia da Silva Cardoso e Regina Przybycien,
pelo acompanhamento e revisão do estudo (além de uma incrível paciência e atenção).

Alice, Apolo, Arnaldo, Benito, Édison, Marciano, Maria Cecílio, Neuza (*in memoriam*) e Paulo,
professores que, direta ou indiretamente, participaram na realização deste trabalho.

Companheiros do mestrado,
pelo vínculo de afeto criado.

Odair (secretaria de Pós-Graduação),
pelo extremo zelo no atendimento e na disponibilização de ajuda.

Universidade Federal do Paraná (principalmente ao Curso de Pós-Graduação em Letras),
pela oportunidade de desenvolver este trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
1 INTRODUÇÃO.....	01
2 O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO INTERARTES.....	05
2.1 LITERATURA E CINEMA.....	12
2.2 IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA.....	21
2.3 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO: DO <i>CINEMA NOVO</i> AOS ANOS 80.....	26
3 <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE: O TEXTO LITERÁRIO</i>	42
3.1 FICÇÃO E AUTOBIOGRAFIA.....	48
3.2 O SUJEITO CINDIDO.....	60
3.3 A PROBLEMÁTICA ENTRE O SUJEITO E O MUNDO.....	63
3.4 EXPERIÊNCIA E COMPOSIÇÃO DE MUNDO NA NARRATIVA.....	77
4 <i>MEMÓRIAS DO CÁRCERE: A IMAGEM CINEMATOGRAFICA</i>	85
5 DO TEXTO À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA.....	118
5.1 IMPLICAÇÕES DO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO.....	126
5.1.1 Linguagem Estética.....	127
5.1.2 Contexto Sociocultural.....	130
5.1.3 Aspectos Ideológicos.....	133
6 CONCLUSÃO.....	136
REFERÊNCIAS.....	141

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa do livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e do filme *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, observando a forma como as questões referentes à representação são trabalhadas no processo de transposição interartes de um meio literário para um meio cinematográfico. Para tanto, procurou-se analisar o processo de transposição sob três ângulos diferentes: estéticos, socioculturais e ideológicos; em seguida, levantou-se os principais aspectos presentes no livro e no filme a fim de cotejá-los e observar a forma como se dava a transposição. Os resultados alcançados revelaram que na passagem do livro para o filme, o cineasta Nelson Pereira dos Santos faz uma leitura particular da obra de Graciliano Ramos, apresentando uma visão diferente em relação à arte e à imagem construída de mundo: enquanto o escritor modela uma representação tensa e uma postura de questionamento da capacidade da literatura de ficção em criar uma integração com o *outro*, o cineasta compõe uma representação íntegra e possui uma confiança no papel do cinema como agente libertador e comunitário. Mais do que uma “distorção” do texto de Graciliano, essa adaptação de Nelson é uma *recriação*, ou seja, uma obra artística que engloba uma determinada linguagem estética (cinematográfica), num contexto sociocultural específico (anos 80 do século XX) e a partir de uma visão particular de arte. Assim, a leitura do cineasta sobre a obra do escritor caracteriza-se como um processo complexo, pois não basta apenas “transportar” o texto-alvo de um meio artístico para outro, necessita-se de uma *reconstrução* e *reelaboração* dos seus principais aspectos (tema, mensagem etc.).

Palavras-chave: Estudos Interartes; *Memórias do cárcere*; Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; Cinema Novo; Imagens; Palavras.

ABSTRACT

This work is a comparative analysis of Graciliano Ramos's book *Memórias do Cárcere* and Nelson Pereira dos Santos's film of the same title with the purpose of observing how representation is dealt with in the process of transposition from a literary to a cinematographic medium. With that aim in mind, we analyzed the transposition process from three different angles: aesthetic, socio-cultural and ideological. We then examined the main aspects of the book and the film in order to compare them and observe the way the transposition was made. The results reveal that film director Nelson Pereira dos Santos has made a particular reading of Graciliano Ramos's book, presenting a different view of art and a different image of the world: while the writer builds a tense representation and questions the capacity of fictional literature to create an integration with the other, the filmmaker constructs an integral representation and looks at the cinema as an agent of liberation and community building. More than a "distortion" of Ramos's text, Santos's adaptation is a *recreation*; that is, an artistic work that comprises a certain aesthetic language (cinematographic) in a specific socio-cultural context (the 1980's) and from a particular view of art. The filmmaker's reading of Ramos's work is a complex process since "transposing" the target-text from an artistic milieu to the other is not enough. What is needed is a reconstruction of its main aspects: theme, message, etc.)

Key Words: Inter-arts Studies; *Memórias do Cárcere*; Graciliano Ramos; Nelson Pereira dos Santos; *Cinema Novo*; Images; Words.

1 INTRODUÇÃO

Com a atenção cada vez maior dada ao entrelaçamento de diferentes tipos de linguagens estéticas, um campo de pesquisa adquire importância e consolidação dentro dos estudos comparados em literatura: os chamados *estudos interartes*.¹ É uma área de investigação que possibilita a observação e análise da forma como a literatura se relaciona com outras manifestações artísticas, como, por exemplo, o cinema e a pintura.

Uma dessas relações compreende a maneira como diversas obras literárias são adaptadas para outro tipo de linguagem, como é o caso da obra cinematográfica feita a partir de um livro. É um processo que podemos denominar de *transposição interartes*. Mais do que simplesmente “trocar” um meio expressivo por outro, esse processo se configura como uma *transformação* de determinados aspectos para outro sistema estético.

Nesse processo de transposição, podemos delimitar basicamente três aspectos que precisam ser levados em consideração: 1- a linguagem estética; 2 – o contexto sociocultural; e 3 – aspectos ideológicos. Quando uma determinada obra literária é adaptada para outro meio artístico, um conjunto de elementos estéticos, socioculturais e ideológicos está presente na formação da transposição, pois são eles que influenciam na *recriação* do texto-fonte e na própria formação da obra adaptada enquanto objeto artístico. O meio estético, o momento histórico de produção e a posição do autor da adaptação são fatores relevantes e significativos para a concepção da transposição.

Como exemplo desse processo de transposição, temos o filme *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, como uma adaptação do livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. No cotejo das duas obras, nosso objetivo é o de apresentar a forma como o processo de transposição ocorre na relação entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, observando basicamente a maneira como questões referentes à arte e à representação foram trabalhadas no *corpus*. Tanto Nelson quanto Graciliano praticaram e consolidaram suas respectivas obras artísticas no contexto da cultura brasileira. Cada um deles apresenta um conjunto de valores

¹ CLÜVER, C. Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade** - Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. *passim*.

estéticos, socioculturais e ideológicos de interpretação do mundo, o que corresponde à construção de uma leitura pessoal do contexto histórico. Diante desses aspectos particulares, a obra do cineasta foi vista como uma recriação do texto do escritor, resultando numa obra com valor artístico, significativa para o meio cinematográfico.

Para dar conta da análise desse processo de transposição empreendido por Nelson Pereira dos Santos em relação ao livro de Graciliano Ramos, nosso trabalho foi dividido em quatro capítulos: 2. O Processo de transposição interartes; 3. *Memórias do cárcere*: o texto literário; 4. *Memórias do cárcere*: a imagem cinematográfica; e 5. Do texto à adaptação cinematográfica. No primeiro capítulo, estabelecemos os principais aspectos do processo de transposição interartes. Também fizemos uma síntese das relações entre literatura e cinema, pois estes são os meios expressivos do *corpus*. No caso do cinema, foi feito um breve histórico do cinema brasileiro, pois o filme de Nelson Pereira dos Santos mantém um diálogo emblemático com parte dessa história.

No segundo capítulo, realizamos uma síntese das relações entre ficção e autobiografia, visto que no livro de Graciliano ocorre uma problematização dessas modalidades narrativas. Também levantamos os principais aspectos presentes no livro *Memórias do cárcere* e observamos a sua inserção no conjunto da obra do escritor. O objetivo da análise foi de pormenorizar elementos estilísticos e estéticos do livro a fim de cotejá-los com os elementos estabelecidos na análise do filme.

No terceiro capítulo, levantamos os principais aspectos presentes no filme *Memórias do cárcere* e observamos a sua inserção na obra do cineasta. A análise também teve o objetivo de pormenorizar elementos estilísticos e estéticos do filme a fim de cotejá-los com o livro.

No quarto capítulo, após a delimitação dos principais aspectos do livro e do filme, realizamos o cotejo a fim de observar e analisar a forma como se processa a transposição do livro para o cinema. A partir dos três aspectos caracterizados como constituintes do processo de transposição (linguagem estética, contexto sociocultural e aspectos ideológicos), fizemos a análise da adaptação de Nelson Pereira dos Santos. Questões referentes à representação são os principais pontos de contato entre o livro e o filme.

Com este trabalho esperamos poder contribuir para o enriquecimento dos estudos interartes na abordagem da transposição de uma obra literária para outra manifestação estética. Também esperamos poder despertar o interesse pelo livro *Memórias do cárcere* e pelo filme homônimo dentre as respectivas obras de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos.

2 O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO INTERARTES

Dentro do horizonte de reflexão dos estudos literários comparados, o surgimento dos *estudos interartes* representa uma nova perspectiva, na qual se manifesta o interesse por diversos tipos de linguagens estéticas. Assim como há a possibilidade de contato com diversas artes, também abrem-se possibilidades de estudos das mais fecundas particularidades artísticas ignoradas ou vistas com certo receio por outras linhas de estudo, como a transposição de uma determinada linguagem estética para outra, a apropriação de elementos de uma arte por outra etc. Portanto, há uma infinidade de estudos e orientações analíticas, o que se deve em grande parte à falta de critérios mais definidos, pois, segundo Claus Clüver,² os estudos interartes ainda estão em desenvolvimento, sem uma metodologia definitiva. Basicamente, ele propõe uma abordagem semiótica das artes, mas que não se limite aos aspectos puramente formais, investigando também os aspectos socioculturais externos ao texto artístico. Somente dessa maneira questões relacionadas à compreensão da linguagem artística serão fundamentadas e resolvidas.

Em relação ao processo de transposição de textos verbais para um meio artístico não-verbal, Clüver utiliza o conceito de *ekphrasis*: "... é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re) criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão."³

Esse processo de "reescrita" é o que Clüver aponta como o princípio fundamental da *transposição intersemiótica*. Na adaptação de um meio artístico caracterizado como não-verbal (cinema, concerto de piano etc.) para uma linguagem estética verbal (caso da literatura), o texto trabalha com a tentativa de recriar os procedimentos formais da obra adaptada, visto que seus recursos de expressão são diferentes. Mais do que simplesmente "transportar" um determinado texto para outro meio artístico, o processo possibilita uma "transposição", ou seja, uma "recriação" desse texto. A transposição intersemiótica assim se caracteriza porque é um fenômeno que

² CLÜVER, op. cit., p. 44.

³ Ibid., p. 42.

envolve a compreensão dos meios expressivos da obra adaptada e de sua respectiva adaptação.⁴

De uma forma geral, os estudos interartes são um discurso transdisciplinar que apresenta uma orientação semiótica, mas que não pode ficar limitado a esse aspecto, devendo abordar o contexto sociocultural de produção de uma obra. Como disciplina, os estudos interartes devem preparar e formar leitores competentes para lidar com textos que fundem ou combinem códigos semióticos diferentes, a fim de compreender o específico de uma dada linguagem estética.⁵

Nessa linha de pesquisa, os estudos de Aguinaldo J. Gonçalves⁶ buscam formular bases para as abordagens entre os variados sistemas artísticos, as denominadas *relações intersemióticas*: "... Hoje, com o advento das ciências da linguagem, sobretudo no nosso século, com a consciência que se acentuou em todos aqueles que se esforçaram para conferir às linguagens o seu estatuto como objeto de investigação lógica, o fenômeno dos estudos comparativos recebeu um nome sofisticado: *relações intersemióticas*."⁷

Segundo Gonçalves, um determinado estudo que estabeleça a aproximação entre objetos artísticos de sistemas sígnicos diversos deve ser feito com cautela, preocupando-se fundamentalmente em compreender a *natureza* da manifestação estética, não incorrendo em meras aproximações. Temos a constituição de relações analógicas e de relações homológicas nos estudos interartes. Para o autor, as primeiras estão baseadas em estruturas superficiais de proximidade e funcionam apenas como simples pontos de contato, possibilitando os chamados *pontos de partida*; as segundas estão baseadas em estruturas profundas de proximidade, possibilitando os *pontos de chegada*:

... Muitas vezes, o que atrai em formas diferentes de arte, levando-nos a aproximá-los em busca de seus elementos mais internos, são aspectos de natureza *analógica*, traços evidentes de similaridades que nos instigam para uma perscrutação a respeito de suas estruturas.

⁴ CLÜVER, passim.

⁵ Ibid.

⁶ GONÇALVES, A. J. *Relações intersemióticas*: alguns fundamentos. Palestra proferida no curso de Letras da Unesp, São José do Rio Preto, abr. 1994. passim.

⁷ Ibid., p. 1.

Entretanto, esses aspectos, repetindo, servem apenas como *pontos de partida* e não como *pontos de chegada*, nos estudos mais apurados das artes comparadas. Tornam-se, por exemplo, completamente infrutíferas as relações analógicas de natureza temática: estudos que buscam a aproximação de um determinado tema manifestado em sistemas artísticos diferentes (pintura e literatura / música e artes plásticas) ou até mesmo no mesmo sistema (literatura e literatura). Trata-se de “conferir” a obviedade por meio de um caminho previamente determinado pela própria arte. Uma vez que essas aproximações já nos são dadas antes mesmo de qualquer estudo, tornam-se desnecessárias. Quase da mesma forma, são estéreis as relações analógicas que se colocam como *pontos de chegada* nas aproximações de estilos de época entre sistemas diferentes.⁸

Para exemplificar essas tipologias desenvolvidas por Aguinaldo Gonçalves, podemos usar o caso do estudo comparado entre um quadro e uma peça musical. O ponto de partida poderá ser a semelhança temática entre os dois, o que ainda não nos possibilitaria chegar até a natureza de cada uma dessas manifestações artísticas, pois aspectos como o tema, o assunto, o estilo etc., são comuns a qualquer meio expressivo. Segundo o autor, a fim de que possamos aprofundar a relação intersemiótica, devemos partir para a homologia, ou seja, “... semelhança de estrutura e de origem, em partes de organismos taxionomicamente diferentes.”⁹ Em outras palavras, aprofundar a analogia inicial e evidente, buscando a estrutura própria de cada manifestação artística, possibilitando-lhes uma ampliação dos limites de seus respectivos meios. A relação homológica entre as obras permitiria analisar os meios artísticos próprios em cada uma dessas linguagens para realizar o mesmo tema.

Segundo o autor, para que os estudos interartes não corram o risco de ser mera “curiosidade estética”, devem superar as estruturas analógicas (*pontos de partida*) e se concentrar nas estruturas homológicas (*pontos de chegada*), pois só assim pode-se compreender as diferenças entre os sistemas ou as proximidades entre os diversos tipos de linguagem estética, em que ocorre semelhança na configuração dos procedimentos formais.

Tanto Claus Clüver quanto Aguinaldo Gonçalves oferecem subsídios importantes para um esboço do processo de transposição de uma linguagem artística para outro meio. Por um lado, Clüver aponta o aspecto de reescrita empreendido pela

⁸ Ibid., p. 5-6.

⁹ Ibid., p. 5.

adaptação e a necessidade de compreender os fatores socioculturais, pois ambos são decisivos na configuração da transposição; por outro, Gonçalves alerta para a importância do conhecimento da natureza imenente da obra de arte, pois somente tendo domínio da estrutura de cada manifestação artística é que se torna possível estabelecer as características da transposição. O que talvez mereça ser discutido no posicionamento dos dois autores relaciona-se com a existência de uma diferenciação entre as linguagens artísticas, pois não nos parece que ela ocorra de forma objetiva e precisa na caracterização de uma especificidade estética para cada meio de expressão artística. Na verdade, o que há é uma relação arbitrária da natureza do objeto de arte: a existência de uma convenção que estabelece a configuração de um determinado conjunto de elementos como pertencente à natureza de uma manifestação artística. Portanto, mais do que criar diferenças categóricas e absolutas entre linguagens estéticas, entendemos que o importante é estabelecer e compreender o modo como um meio expressivo se utiliza de procedimentos estilísticos e artísticos para recriar as mesmas passagens e imagens de um texto formado em outro meio. Nesse processo, o autor pode se valer de acréscimos e supressões à obra adaptada a fim de realizar uma transposição que expresse a sua visão dessa obra em seu meio artístico de trabalho.

O embasamento para a nossa análise será uma espécie de caminho intermediário entre um olhar estritamente semiótico e um olhar sociológico. Ou seja, nossa proposta consiste em partir de alguns dos conceitos semióticos apresentados por Clüver e Gonçalves, mas realizar uma análise fundada, como o próprio Clüver propõe, em aspectos socioculturais.

Primeiramente, em relação ao processo de adaptação de um objeto artístico para outra linguagem, em vez de denominá-lo de “processo de transposição intersemiótica”, termo nominalmente atrelado com o campo de estudos da semiótica, preferimos utilizar um outro termo: “processo de transposição *interartes*”. Mais do que uma alteração terminológica, a intenção é de nos desvencilharmos de uma abordagem estritamente semiótica, pois nosso trabalho contemplará um viés sociocultural, relacionando aspectos formais da obra artística com o contexto social e estético, defendendo a idéia de que ela surge na confluência desses dois pólos; por fim, em vista

das particularidades apresentadas pelo *corpus* do nosso trabalho, gostaríamos de propor três pontos importantes para a compreensão do processo de transposição: 1 - a linguagem estética; 2 – o contexto sociocultural; e 3 – os aspectos ideológicos.

O primeiro ponto se refere à compreensão da natureza da manifestação artística. No cotejo entre duas ou mais formas estéticas, necessita-se traçar as características próprias e, também, as derivadas (aspectos incorporados de outro código) que configuram uma determinada linguagem artística. Esse é um esforço analítico que possibilita perceber as fronteiras entre as formas artísticas e refletir sobre a validade da prerrogativa tradicional de “pureza artística” atribuída às manifestações consideradas como “nobres” e “clássicas”, caso da literatura e da pintura. Mais do que estabelecer diferenças categóricas e qualitativas entre determinadas formas estéticas, o estudo da linguagem e da expressão é um meio que permite caracterizar a maneira particular ou semelhante como uma dada estética *reapresenta* o mesmo tema já exposto em outro espaço artístico.

No caso do segundo ponto do processo de transposição (que trabalha com o momento histórico-cultural de produção da obra), o contexto de produção de uma determinada obra artística possibilita ao receptor (leitor, espectador, ouvinte) uma interpretação que não considera apenas os aspectos formais, mas também aqueles externos ao texto: sociais, econômicos, históricos. Esses fatores socioculturais e o contato com diversas estéticas são aspectos (sujeitos às modificações do momento histórico cultural) presentes na composição do objeto de arte.

Por exemplo, em um romance realizado na segunda década do século XX no Brasil (período da Geração de 22 do Modernismo literário brasileiro), os acontecimentos históricos de época (muito importantes para a consolidação do respectivo movimento literário) e a possível influência de uma outra linguagem estética na estrutura do livro (nessa época, principalmente das artes plásticas) podem possibilitar um outro tipo de interpretação de sua narrativa, diferente de uma análise mais formal, pois leva-se em conta o entrecruzamento das formas diferenciadas de arte e também o aspecto extrínseco à obra: os fatores socioculturais que entram em cena. É um fator que nos

leva a perceber que os contextos social e cultural possibilitam uma outra perspectiva à obra de arte.

O terceiro e último ponto do processo de transposição interartes se refere à ideologia do autor da adaptação de uma dada obra estética. Toda obra apresenta uma determinada ideologia em relação à concepção de arte e à construção de uma imagem de mundo, ou seja, é uma maneira de pensar característica do indivíduo sobre as mais variadas idéias.¹⁰ No processo de adaptação, essa forma de pensamento pode provocar uma nova leitura do texto-fonte, pois os dois autores (da obra adaptada e da sua adaptação) podem divergir ideologicamente. Tanto em meios artísticos tradicionalmente individuais no processo de criação da obra (caso da literatura, da pintura etc.) quanto em coletivos (caso do cinema, do teatro etc.), essa questão ideológica perpassa a obra, pois mesmo que o autor faça uso da contribuição de outros indivíduos (por exemplo, a colaboração dos profissionais da fotografia e da cenografia ao diretor geral de um filme) na produção de uma obra, sua ideologia sempre estará presente. No caso do cinema, tanto em filmes considerados como *experimentais* quanto em filmes enquadrados como *clássicos* pela crítica cinematográfica, manifesta-se uma determinada ideologia do diretor sobre a arte e o mundo. Durante muito tempo (entre os anos 50 e 70), preconizou-se que o único tipo de filme capaz de expressar uma visão particular de seu diretor era o chamado *cinema de autor*, muito difundido em países como França e Brasil. Essa forma de classificação do cinema é um tanto problemática, pois se levarmos em conta, por exemplo, a cinematografia de Francis Ford Coppola, a diferenciação perde força, uma vez que esse cineasta é usualmente enquadrado na narrativa clássica, mas apresenta em suas obras uma ideologia relativa à arte e ao mundo. Em um filme como *Apocalypse now* (1979), esse diretor utiliza determinadas cenas e imagens para compor uma visão onírica e alucinante das consequências da

¹⁰ Para a configuração desse terceiro ponto, partimos de uma idéia ampla de ideologia, sem nos reportarmos a um determinado posicionamento político (esquerda, direita, centro) ou de classe social (proletariado, burguesia etc.), muito comum ao pensamento marxista. Nosso conceito de ideologia parte do princípio de que todo discurso apresenta uma ideologia subjacente, ou seja, está comprometido com alguma forma de pensamento (sem necessariamente se referir a algum partidário), mesmo quando o seu autor tenta afirmar uma possível neutralidade. A própria proposta de negação do comprometimento já se configura como uma posição: uma posição de busca da liberdade de pensamento.

violência (representada concretamente pela Guerra do Vietnã) no ser humano. Os desvairios da personagem do Coronel Kurtz, os bombardeios de napalm ao som da peça musical “Cavalcada das Valkírias”, de Richard Wagner, e os soldados em desespero são apenas alguns dos elementos formais presentes no filme que constroem uma visão grandiloquentemente desesperada da guerra. No conjunto, a obra apresenta uma leitura anti-épica dos acontecimentos tensos do Vietnã, construindo uma imagem negativa da violência e do conflito entre os homens. Em vez de criar um antagonismo claro e organizado entre herói/vilão, entre norte-americano/vietnamita, entre culturas diferentes, *Apocalypse now* demonstra que maldade e bondade fazem parte do mesmo extrato cultural, do mesmo homem, amplificados pelo conflito. Essas particularidades formais e ideológicas do filme demonstram que não são apenas os filmes ditos “experimentais” que se mostram capazes de expressar um ponto de vista autoral.

Essa presença da ideologia do autor implica em considerar que a transposição interartes não se constitui apenas como uma simples “troca” de uma linguagem por outra, mas sim como uma espécie de recriação, uma interpretação particular do texto-fonte (o objeto adaptado).

2.1 LITERATURA E CINEMA

Segundo o esquema proposto, iniciaremos com o estudo da linguagem estética da literatura e do cinema. Mais do que estabelecer diferenças entre elas, nosso esforço será realizado no sentido de analisar e observar a forma e os meios como ambas tentam se relacionar com a realidade.

Longe de se constituírem como linguagens categoricamente distintas, literatura e cinema exibem muitos pontos em comum e até mesmo uma influência mútua. Ambas apresentam-se como formas de interpretação da realidade e de conhecimento do mundo. Na história da literatura e do cinema no Ocidente, uma das grandes problemáticas para teóricos, leitores e escritores/diretores se refere às tentativas da arte em construir uma imagem de mundo. Por meio de determinados procedimentos

estilísticos, a obra de arte busca criar uma imagem do real, possível apenas porque se convencionou que um conjunto de certos traços e elementos pode propiciar um maior grau de “realismo”. Por exemplo, entre a figura de um homem sentado e a sua imagem construída em um texto escrito ou em uma cena cinematográfica, há uma convencionalidade na constituição da proximidade com o real. A rigor, não existe um dado ou uma categoria objetiva que possibilite garantir a *reprodução literal* da imagem de um homem sentado para um texto de literatura de ficção ou para uma cena de cinema. A proximidade entre objeto e imagem é conseguida graças a uma convenção que se institui a partir de dados subjetivos e varia conforme o momento histórico-cultural. No século XVIII da história da civilização ocidental, quando ainda não havia a técnica da fotografia, a pintura de personalidades era considerada como a forma capaz de “reproduzir” perfeitamente a figura humana; posteriormente, a fotografia passou a ser um meio “preciso” para “registrar” imagens. No futuro, a imagem digitalizada da computação gráfica poderá ser considerada a forma mais “perfeita” na proximidade com o real. Em todos os casos, há a criação de uma imagem de realidade que não pode ser considerada como uma *reprodução* do mundo, pois o que a arte produz é uma construção, uma modelagem de elementos (narrador, tempo, câmera, cores etc.) na tentativa de se aproximar do mundo.

No texto “Do realismo artístico”, Roman Jakobson aponta para o convencionalismo da noção de realismo na arte. Segundo o autor, não há razão concreta e objetiva para afirmar que um determinado recurso artístico é mais realista do que outro.¹¹ No caso da pintura, a percepção visual humana é doutrinada a reconhecer determinadas imagens pictóricas como sendo próximas ao real: “... O caráter convencional, tradicional, da apresentação pictórica determina numa larga medida o próprio ato da percepção visual. À medida que se acumulam as tradições, a imagem pictórica torna-se um ideograma, uma forma que ligamos imediatamente ao objeto seguindo uma associação de contigüidade. O reconhecimento se produz instantaneamente.”¹²

¹¹ JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza R. Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. passim.

¹² Ibid., p. 121.

Jakobson também aponta para o relativismo do realismo artístico, pois é um termo muito ambíguo na história da arte. Para um autor “experimental”, a deformação dos hábitos artísticos em curso é uma forma de aproximação com a realidade; para um autor “clássico”, o respeito ao cânone artístico é uma forma de aproximação com o real.¹³ Na verdade, essa dicotomia Objetividade/Subjetividade em relação à representação na arte necessita ser superada, pois o que realmente importa são os processos de representação e a organização formal no objeto artístico, recursos estes que mediam a experiência, modulando-a e tornando possível os discursos de sentido.

Nesse sentido, Erich Auerbach,¹⁴ no texto “A cicatriz de Ulisses”, corrobora esse esforço de observação dos processos de representação. Segundo ele, cada época elabora e elege traços e recursos formais que valorizará como pertinentes à produção de uma arte reconhecida, pela época, como realista na representação de mundo. Nesse texto, Auerbach analisa as diferenças entre trechos da *Odisséia*, de Homero, e da *Bíblia*. Segundo ele, os dois textos apresentam estilos opostos de representação:

... por um lado [*Odisséia*], descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado [*Bíblia*], realçamento de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento de apresentação do historicamente devinte e aprofundamento problemático.¹⁵

Em dois momentos da cultura européia (Helenismo e Era Cristã), diferentes estilos literários de um mesmo gênero (épico) indicam dois tipos de realismo: o homérico e o bíblico. No primeiro caso, os recursos utilizados (objetividade, descrição pormenorizada, tensão mínima, linearidade, personagens simplificadas) não são usados pelo discurso helênico com a intenção de fixar uma “verdade” absoluta ou de visar uma impressão de realidade “factual”. No segundo caso, a narrativa ambígua, as personagens complexas, a descrição incompleta e a subjetividade são usadas pelo

¹³ Ibid., p. 123.

¹⁴ AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

¹⁵ Ibid., p. 20.

discurso judaico-cristão para doutrinar seus leitores, apresentando o texto como uma “verdade” categórica (dogma), dando a impressão de proximidade com a realidade. Segundo Auerbach, a cultura européia classifica o texto homérico como próximo da lenda, porque a sua organização linear e as suas personagens fixadas em características unívocas são aspectos narrativos que se aproximam da *lenda* (gênero que ordena o assunto e apresenta homens determinados por poucos motivos). O texto bíblico é posto junto à *história*, porque apresenta contradições e complexidade. Ou seja, em razão da maneira como são elaborados e utilizados os recursos formais presentes nos dois textos, o realismo bíblico é considerado como uma representação que consegue criar uma impressão de maior proximidade com o real do que o realismo homérico.

O cinema é uma forma artística mais recente (com pouco mais de cem anos de existência) e surge como uma nova possibilidade de representação do real, pois utiliza-se de uma tecnologia maquínica como recurso técnico de expressão. Ao contrário da literatura, sua linguagem é marcada pelas imagens em movimento como forma de materializar a construção de um universo. A presença da objetiva da câmera alterou profundamente a percepção do mundo quando do surgimento do cinema. Na verdade, a objetiva da fotografia já havia causado um efeito de ampliação da visão natural da realidade: “No caso da fotografia, [ela] é capaz de ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e são apenas possíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural.”¹⁶

A diferença para com a fotografia é que o cinema permite o *movimento*, ou melhor, a chamada *imagem-movimento*,¹⁷ um recurso importante para a visualidade contínua das imagens dos planos.

¹⁶ BENJAMIN, W. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1975. v. 48. p. 9.

¹⁷ DELEUZE, G. *Cinema 1 – a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. passim.

Todavia, com o passar do tempo as duas linguagens (literária e cinematográfica) exerceram influência uma sobre a outra, terminando por estabelecer procedimentos técnicos semelhantes dentro de seus respectivos campos de manifestação artísticos. Primeiramente, necessita-se levar em consideração que ambas apresentam elementos narrativos muito próximos. Na verdade, nesse ponto o cinema incorpora a estrutura narrativa da literatura: narrador, personagens, tempo, espaço, ritmo etc. O equivalente cinematográfico desses elementos é a câmera com a mesma função do narrador de selecionar e organizar a fábula (a sucessão cronológica dos acontecimentos de uma história) e a trama (a forma como os acontecimentos se concatenam no texto), variando entre a 1ª pessoa e a 3ª pessoa no ponto de vista; dos atores com o papel de representar as personagens da fábula; da montagem (elemento que se refere à organização dos planos) com a responsabilidade de formar o tempo e o ritmo da narrativa.

Por outro lado, a consolidação do cinema como arte e a sua linguagem possibilitam uma influência sobre a técnica narrativa da literatura, principalmente na produção moderna (ou pós-moderna). Mesmo utilizando palavras, o texto literário incorpora o procedimento fílmico, causando a impressão de um “texto cinematográfico”, pois faz uso da concisão, do corte brusco e da descrição, elementos que, com o surgimento do cinema, passaram a ser dispostos de uma maneira especial na percepção da realidade. Eram recursos comuns ao texto literário, mas que receberam um outro tipo de tratamento dado pela técnica cinematográfica, modificando seu uso tradicional pela literatura. Em escritores como Rubem Fonseca, por exemplo, a influência da técnica cinematográfica está presente no modo como as cenas são descritas: “Um quarto de dormir com um espelho no teto. Ao lado, a porta aberta, um banheiro. No quarto, uma cama de casal, uma cadeira, duas mesinhas de cabeceira, vários litros de Coca-Cola, dois deles vazios, pacotes de batata frita, maços de cigarro. Sílvia está nua, deitada na cama, com uma perna levantada, dobrada, o pé apoiado

sobre o joelho. José Roberto está em pé, também nu, ao lado da cama, escovando os dentes.”¹⁸

A impressão que se tem é de um olhar semelhante ao da objetiva da câmera, pois os componentes da cena surgem em poucas palavras, como as imagens concisas e sintéticas construídas a partir da concatenação de períodos curtos e com poucas orações, oposto à técnica da narrativa realista oitocentista, que tende a ser minuciosa.

Na habitual oposição entre as palavras da literatura e as imagens do cinema, torna-se simplista a afirmativa categórica de que somente na linguagem literária há abstração e na cinematográfica há apenas concretude. Esse raciocínio parte do princípio de que as palavras escritas têm maior poder de sugestão do que as imagens concretas, pois estas já estariam prontas em sua construção e síntese, sem dar ao espectador o mesmo grau de imaginação da literatura.¹⁹ A influência do cinema sobre a literatura demonstra que a narrativa literária também cria imagens sintéticas e totais, muito próximas da solidez das imagens cinematográficas.

As imagens no cinema não se limitam apenas ao que está exposto na tela. Diante da imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente. Também deve-se considerar que o princípio do cinema é o da construção de uma ilusão de realidade, representando os objetos de uma forma particular por meio da apreensão técnica da câmera. Por exemplo, numa cena em que o *extreme close up* (a personagem é enquadrada apenas no rosto, diferente do *close up* que enquadra de meio busto para cima) revela uma expressão tranqüila no rosto de uma personagem, pode ocorrer que nem todos os espectadores interpretem ou percebam essa característica na personagem. Em primeiro lugar, o espectador pode se interessar por outro detalhe do rosto, ignorando a concretização do sentimento. Em segundo lugar, após ou durante a exibição do filme, ele pode reconstruir a imagem segundo seu ponto de vista, negando o *extreme close up* e imaginando outro enquadramento para a cena. Nos anos 20, diretores como

¹⁸ FONSECA, R. Idiotas que falam outra língua. In: _____. *O buraco na parede: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 37.

¹⁹ Como exemplo dessa diferenciação entre a palavra na literatura e a imagem no cinema, cf. PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra, 1992. (Signo e imagem, n. 28). p. 156.

Sergei Eisenstein propunham a abstração no cinema, cujas imagens possibilitavam diversas associações para a constituição de uma personagem ou objeto. Na montagem, a concatenação de determinados planos (a forma como a figura humana é enquadrada pela câmera) alterava a percepção de uma imagem aparentemente inalterável, pois havia um efeito ótico de mudança na forma física do objeto representado.

O uso da palavra escrita também não é um recurso exclusivo da literatura. Nos primórdios do cinema, durante o período do cinema mudo, apesar da ênfase na linguagem gestual dos atores, as produções dessa época utilizavam, em virtude da falta de aparato técnico para a reprodução do elemento sonoro, textos verbais para auxiliar na expressão das imagens.²⁰ Com o tempo, houve uma transformação técnica e o cinema passou a incorporar o som, abandonando o recurso do texto explicativo entre uma cena e outra, mas não abandonando totalmente a palavra escrita, presente em menor escala – textos de abertura com a função de contextualizar a fábula para o espectador (como, por exemplo, *Guerra nas estrelas* [1977], de George Lucas), textos indicadores de lugar, cidade e tempo, créditos iniciais e finais que podem fazer parte do ambiente do filme (como, por exemplo, *Dogma* [1999], de Kevin Smith, cujos créditos finais se incorporavam ao ambiente cômico do filme).

Em uma época de proliferação e massificação das tecnologias audiovisuais (TV, cinema, internet etc.) como é a contemporânea, a imagem recebe maior valorização do que o texto escrito, pois a sociedade atribui a ela um poder mais eficaz e rápido de comunicação. Segundo esse pensamento dominante nas instituições sociais (mídia, universidade etc.), enquanto a leitura de um texto descritivo sobre as características físicas de um pássaro pode demorar (hipoteticamente) em torno de cinco minutos, uma imagem desse mesmo pássaro pode ser vista num instante (em segundos). Portanto, a necessidade de uma comunicação rápida e a proliferação massificada da informação são os principais fatores para essa valorização da imagem instantânea e “totalizadora”. Claro que é uma perspectiva que ignora um ponto muito importante: a velocidade sobrepujando a maturação intelectual. A urgência da leitura

²⁰ Cf. COSTA, A. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. *passim*.
Cf. MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte, 1963. *passim*.

rápida de textos e de imagens pode prejudicar o nível cognitivo de interpretação, pois o leitor/receptor não tem tempo suficiente para elaborar uma reflexão madura do texto recebido. A consequência maior disso é uma perda da capacidade crítica de compreensão e interpretação.

Todavia, essas considerações a respeito da palavra escrita e da imagem não podem ser vistas de forma categórica, pois precisamos levar em conta a finalidade do texto e o veículo de expressão. Se a finalidade é apenas a comunicação de uma informação, na TV a forma mais rápida e instantânea é a imagem veiculada num ritmo que exige pouca atenção do espectador; por outro lado, um texto escrito também pode transmitir rapidamente uma informação, como é o caso da internet, em que os textos são geralmente curtos e de linguagem simples e até mesmo modificada em função do público e do tempo curto para a leitura. Se a finalidade do texto é provocar algo além da simples informação (por exemplo, uma transformação íntima no receptor), no cinema há determinados filmes que expressam imagens complexas, e o simples e rápido olhar não é suficiente para compreendê-las. Hoje em dia, com a popularização de aparelhos como o videocassete e o DVD, tornou-se possível rever ou paralisar uma cena, possibilitando ao espectador construir outro significado para o filme, que talvez não fosse possível durante o tempo programado de uma sala de cinema ou de uma sessão de cinema na TV. Da mesma forma, um texto escrito em uma linguagem complexa também pode exigir uma leitura lenta e atenta.

É preciso observar também que em todos os casos supracitados há a figura do receptor como fator relevante. Diante de uma imagem ou texto verbal complexos ou simples, os seus receptores têm diferentes comportamentos. Assim como um indivíduo experiente (com um repertório cultural extenso) pode compreender uma imagem ou um texto complexo de forma rápida e usar o tempo apenas para a contemplação prazerosa do objeto, um outro indivíduo sem a mesma experiência pode demorar para compreender uma imagem ou texto aparentemente simples. A complexidade e a simplicidade da imagem e do texto tornam-se relativas em função do seu receptor. Portanto, é difícil afirmar categoricamente uma supremacia comunicativa e visual da imagem sobre o texto escrito.

Para encerrarmos essa pequena discussão sobre a relação entre literatura e cinema (o debate merece um estudo mais amplo e específico), importa observar que não existem diferenças absolutas entre ambas, mas sim procedimentos expressivos semelhantes que podem causar diferentes efeitos no receptor. Imagens visuais e palavras escritas podem ser consideradas como formas próprias de expressão do cinema e da literatura, mas a base do procedimento é equivalente, pois mesmo a “solidez” da imagem e a presença do elemento sonoro no cinema encontram efeito análogo, mas próprio do fenômeno, na narrativa literária, em que até mesmo a impressão de som pode ser conseguida por meio do uso de rimas e de uma métrica que formam uma cadência sonora, como é o caso da poesia. Por exemplo, no poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira, os recursos formais (rima, métrica, onomatopéia e ritmo) são utilizados pelo texto para criar o efeito de movimento de um trem:

Café com pão
Café com pão
Café com pão

.....
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fomalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força²¹

A métrica de apenas três sílabas nos primeiros versos e o ritmo cadenciado, alternando sílabas átonas (fracas) e tônicas (fortes),²² podem indicar o início lento de

²¹ BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, [19-]. (Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa, n. 12). p. 158-159.

²² Ca (fraca) – FÉ (forte) com (fraca) PÃO (forte).

movimentação do trem. À medida que a sua velocidade aumenta, a aliteração das consoantes [s], [p] e [b] e a manutenção da métrica curta são usadas para expressar um efeito sonoro de trajetória progressiva do trem, inclusive o apito do trem (onomatopéia “oô...”):

.....
 Oô...
 Foge, bicho
 Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho [grifos nossos]²³

A imagem física (tal como de uma fotografia) ou o som propriamente dito não são encontrados num texto escrito (à exceção do texto que mescla várias mídias), mas podem ser criados por meio de efeitos que se convencionaram como capazes de se aproximar do real. O mesmo raciocínio vale para o cinema, que também arquiteta efeitos perceptivos de visualização e sonorização. Literatura e cinema utilizam linguagens próximas, mas não idênticas, na criação de uma impressão de realidade dentro de seus respectivos universos artísticos.

2.2 IMPRESSÃO DE REALIDADE NO CINEMA

Ao contrário de T. Adorno, que considerava a indústria cultural como uma espécie de arte negadora da noção de arte, pois a reprodução seriada anulava as características singulares de cada obra de arte,²⁴ Benjamin reconhece que os novos meios técnicos de reprodução apresentam um potencial positivo e libertário, capaz de

²³ BANDEIRA, op. cit., p. 159.

²⁴ ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno** – sociologia. São Paulo: Ática, 1986. passim.

possibilitar à arte um uso artístico, revolucionário. Eles também possibilitam um acesso do público à condição de matéria (objeto da representação) e, finalmente, sujeitos da realização estética moderna. Nesse sentido, o cinema é uma arte industrial (assim como a fotografia, o rádio etc.) que possibilita alterar a natureza tradicional da arte, que era direcionada pela noção de *aura* (um aspecto que tornava a arte inacessível à maioria, pois se criava uma mística de que apenas poucos homens eram capazes de compreendê-la)²⁵: "(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual."²⁶ Da *práxis* ritualística (valor de culto), passa a exercer uma *práxis* política, uma função social, disponibilizando o acesso à massa.

Enquanto na pintura há um certo distanciamento entre o pintor e a realidade, no cinema há a criação de uma ilusão do real; por isso, ao contrário de formas artísticas como a pintura e a literatura, a arte cinematográfica parece tão mais próxima da realidade.²⁷ Sua ilusão permite construir a impressão de que *não* há meio técnico manipulando a realidade:

... A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade 'pura', sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.²⁸

Benjamin aponta para o artificialismo do cinema que se utiliza de um aparato técnico para modelar uma impressão de realidade: a objetiva da câmera. Portanto, a natureza do cinema não envolve uma relação *natural* de interpretação da realidade.

²⁵ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. passim.

²⁶ Ibid., p. 171.

²⁷ Ibid., p. 186-187.

²⁸ Ibid., p. 186.

Desde o princípio, o que movia e encantava seu público (e ainda hoje) era a criação de uma imagem de mundo. Dependendo do momento histórico de sua existência, havia uma preocupação em revelar ou escamotear o mecanismo técnico de representação, num movimento ora de distanciamento ora de aproximação com uma construção da realidade.

Na época do cinema mudo, a deficiência técnica de equipamentos não permitia o uso do elemento sonoro, sendo necessário o recurso de textos escritos entre uma cena e outra e, também, o trabalho com a gesticulação dos atores aliada à utilização de *close up* e de *extreme close up* a fim de enfatizar a expressividade deles; também não havia uma profundidade de campo na composição dos planos, fornecendo uma imagem sem perspectiva; somada a isso, a cor era outro recurso inexistente, prevalecendo o preto-e-branco.²⁹ De certa forma, todos esses aspectos influenciam na representação, oferecendo ao espectador uma imagem manipulada pela câmera.

A forma como a câmera é usada no cinema para construir um efeito de real é uma indicação de que as pretensas noções de “objetividade” e de “realismo” atribuídas à natureza do cinema não se configuram como absolutas. Esse meio maquínico altera a percepção humana da realidade; a lente da câmera não é uma extensão estrita do olho humano. Por exemplo, a noção de profundidade do espaço somente é criada pela câmera porque ela se utiliza de um efeito de cena, necessário para tentar criar uma imagem do real: a colocação de um objeto ou pessoa no primeiro plano (*close up*), pois, do contrário, não se consegue essa impressão de real. Além do mais, é uma ilusão conseguida graças a uma convenção que estabelece uma continuidade lógica entre a objetiva da câmera e o olho humano.

A arte cinematográfica dispõe, pois, fundamentalmente da câmera como elemento de mediação entre a realidade e o universo criado no filme. Dentro de seu universo ficcional surgem outros elementos importantes para a representação: montagem (além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos), fotografia (refere-se ao trabalho com a representação da luminosidade como recurso para maior expressividade plástica de uma cena), cenografia (os cenários que compõem um

²⁹ COSTA, op. cit., p. 54-85.

determinado espaço), personagens (tem a função de representar as pessoas).³⁰ Por exemplo, em um filme como *Festim diabólico* (1948), o diretor Alfred Hitchcock faz uso de uma sem cortes ou variação de planos. O filme foi rodado com base num único plano-sequência³¹ (na verdade, havia o subterfúgio de trocar o rolo do filme em momentos em que a imagem focalizava algo escuro), com o objetivo de criar a impressão de que a duração da fábula se mantém o mais próximo possível do tempo de duração da exibição do filme. É uma técnica aplicada pelo cineasta a fim de, por meio da montagem, do tempo e da câmera tentar construir uma imagem do real, recriando na tela a impressão de realismo, ou seja, construindo os fenômenos relacionados ao tempo de duração dos acontecimentos.

Num sentido mais amplo, Christian Metz demonstra que de todos os problemas enfrentados pela teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade, ou seja, da criação de uma imagem de mundo. Essa impressão reside sobretudo na capacidade do cinema (ao contrário da fotografia) de imprimir o *movimento* e da criação de um universo ficcional próprio. Em comparação com a fotografia (meio de reprodução do real), o movimento no cinema traz um índice suplementar de realidade (os espetáculos da vida real são móveis) e também “dá aos objetos uma ‘corporalidade’ e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados e possibilita-lhes desprender-se melhor de um ‘fundo’, como ‘figuras’; livre do seu suporte, o objeto se ‘substancializa’; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida.”³²

Em comparação ao teatro, a “reprodução” da vida é mais convincente no cinema, pois o espetáculo teatral está “contaminado” de elementos pertencentes à realidade (os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator); “o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real.”³³ Por sua vez, o espetáculo cinematográfico é irreal e se desenvolve em um

³⁰ Como nosso objetivo não é o de teorizar sobre esses elementos ou o de estudá-los profundamente, recomendamos COSTA, *passim*; MARTIN, *passim*; BETTON, G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. *passim*.

³¹ Um plano contínuo, sem cortes de cena.

³² METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 20.

³³ *Ibid.*, p. 23.

universo ficcional próprio, sem interferências de elementos do mundo real: “... É porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo – como ocorre no teatro – que a diegese do filme pode provocar essa estranha e famosa impressão de realidade, que estamos tentando entender.”³⁴

Para S. Eisenstein, essa aceitação da impressão de realidade é um problema para a produção do seu cinema. Ele parte do princípio de que o cinema é montagem, ou seja, é um processo maquínico de construção do real, no qual se busca abrir espaço para a interpretação crítica do espectador e que, ao mesmo tempo, este perceba que há a mediação de um montador, revelando o artificialismo da idéia de que o cinema é uma reprodução natural do real. O processo de montagem proposto pelo cineasta parte do ideograma japonês: a junção de imagens diferentes (aspecto concreto) provoca a noção de um conceito (aspecto abstrato). Nesse processo, há a ênfase no *conflito* dentro do plano, que causa tensão, movimento, dinâmica; esse conflito também busca provocar uma conscientização no espectador a respeito do convencionalismo que marca a natureza do efeito do real construído pelo cinema.³⁵

Por sua vez, André Bazin faz parte de uma linha oposta de conceituação do cinema, defendendo uma posição de escamoteamento do meio maquínico a fim de arquitetar uma imagem que ofereça a ilusão de aproximação com a realidade. A duração do plano, a fotografia, o cenário, os atores etc., são fatores decisivos para a impressão do real.³⁶

Mesmo divergindo em relação à forma de utilização dos recursos da linguagem cinematográfica, Bazin e Eisenstein revelam uma mesma preocupação: a construção de uma imagem do real. Enquanto para o primeiro é importante “camuflar” os mecanismos de mediação, para o segundo é necessária a revelação do artificialismo da composição do real na imagem cinematográfica. As suas atitudes opostas não deixam de se revelar como fundamentais contribuições para esse aspecto de representação perseguido pelo cinema e pela arte. O universo criado pelo filme é tão somente uma interpretação de

³⁴ Ibid., p. 24.

³⁵ EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. de (Org.). **Ideograma** – lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986. passim.

³⁶ COSTA, op. cit., p. 104-105.

mundo, uma tentativa de representar os elementos e aspectos presentes no real, passando ao espectador a impressão de que aquilo que está construído na tela corresponde à imagem do fenômeno social. O que Metz observa em relação ao artifício da impressão de realidade é muito válido: o cinema tem a pretensão de constituição de uma diegese (universo ficcional) autônoma e capaz de simular maximamente uma representação do real. Entretanto, por mais que o filme possa parecer uma “reprodução” satisfatória do mundo, com elementos narrativos que parecem próximos com a realidade (personagens: pessoas; montagem: tempo; cenografia: espaço; imagem), a base de sua natureza ficcional é de construção de uma imagem do real, que se convencionou como capaz de “registrar” o mundo.

2.3 BREVE HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO: DO CINEMA NOVO AOS ANOS

80

Na história do cinema brasileiro, o Cinema Novo³⁷ surge como um movimento preocupado com a relação arte-realidade, inscrevendo-se num diálogo entre nacionalismo e modernidade. Nos anos 60, período de consolidação desse movimento, cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni etc. apresentam uma proposta de cinema ousada e transformadora, preocupada com a discussão das grandes questões nacionais, criando uma linguagem cinematográfica que pretende se aproximar da realidade brasileira por meio da representação de uma imagem subjetiva e tensa (caso do cinema de Glauber Rocha) e/ou de uma imagem objetiva e íntegra (caso do cinema de Nelson Pereira dos Santos). Tanto na forma como no conteúdo, os filmes cinemanovistas buscam romper com a narrativa clássica e o modo de produção audiovisual norte-americanos, considerados como influências negativas que levavam o cinema brasileiro a um estado de dependência e

³⁷ As menções em relação ao Cinema Novo serão assinaladas pela sigla CN.

subdesenvolvimento.³⁸ Segundo os cineastas cinemanovistas, a narrativa clássica caracteriza-se pela presença de uma linguagem linear (estrutura organizada com início, meio e fim claros e ordenados), convencional e fundamentada na incorporação da impressão de real como “natural” ao cinema; o modo de produção audiovisual norte-americano é apontado como sendo um cinema homogêneo, que, ao separar os filmes em gêneros fixos (romance, ação, aventura etc.) e produzidos em série, anula as características particulares de cada obra, massificando um modelo estanque de cinema. A principal proposta do CN é a de revelar o artificialismo ilusório presente na impressão de realidade construída pela linguagem cinematográfica tradicional. O uso da contradição e da violência nos filmes representava, para os diretores cinemanovistas, uma maneira de modelar uma imagem tensa e mais “realista” da assustadora diversidade brasileira, costumeiramente camuflada pelos dispositivos maquínicos de um cinema até então influenciado pela estética norte-americana. Os filmes brasileiros produzidos até o final dos anos 50 marcavam-se pela construção de uma imagem prosaica e pitoresca da realidade brasileira, pautando-se pela imitação do cinema estrangeiro; o primeiro passo para a constituição de um cinema nacional era, segundo os cinemanovistas, não copiar as fórmulas do cinema *hollywoodiano*, que, segundo eles, era pasteurizado e aculturado. A então clássica *Chanchada* é negada como cinema, pois “não apenas o tipo de cinema (vulgar e desonesto) representado pela chanchada não é cinema, e portanto não pode expressar cinematograficamente a cultura nacional, mas é também pernicioso, porque a desencaminha de seus verdadeiros rumos.”³⁹ Em vista disso, busca-se estabelecer um estilo cinematográfico nacional desapegado dos vícios e mascaramentos realizados anteriormente pela filmografia brasileira.

A luta do CN por superar os problemas presentes na condição de subdesenvolvimento do país aponta para uma relação conflituosa com o elemento identificado como seu colonizador (o agente político e cultural externo ao país). Paulo

³⁸ ROCHA, G. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 165-170, jul. 1965. p. 167-168.

³⁹ GALVÃO, M.; BERNARDET, J.-C. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983. p. 192.

Emílio Sales Gomes identifica a condição permanente de subdesenvolvimento do cinema produzido em países como o Brasil. Ao contrário do cinema europeu ou norte-americano, o cinema brasileiro sempre foi objeto da influência estrangeira na formação de sua identidade, aceitando tacitamente o modelo ideológico externo como referencial, expressando uma dialética ocupante/ocupado (respectivamente, cultura estrangeira dominadora e cultura brasileira dominada). Ao longo de sua história, a relação com o colonizador (elemento estrangeiro) pode ser vista de três formas: na época do *cinema mudo*, o colonizador foi tratado de maneira respeitosa; na época da *Chanchada*, foi satirizado; e no período do *Cinema Novo*, foi castigado.⁴⁰

No terceiro movimento, para Sales Gomes, os filmes realizados sob a influência do Neo-realismo italiano se debruçaram sobre a vida popular urbana, substituindo o *malandro* da chanchada pelo *trabalhador*, lançando uma consciência social antes ausente no cinema brasileiro.

De uma maneira geral, o Cinema Novo foi um fenômeno que tentava realizar um processo histórico-social de integração entre a minoria intelectualizada e a massa explorada pelo ocupante. Essa minoria renunciou à posição de ocupante e resolveu representar os interesses do ocupado e pretendeu estabelecer o equilíbrio social: "Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar de sua origem ocupante em torno de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. (...) Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social."⁴¹

Mesmo sem pertencer à imensa classe operária e pobre do Brasil, a juventude cinemanovista tentou representar o ocupado e construir uma imagem crítica e dinâmica do povo brasileiro e de um universo puro e mítico, integrado pelo sertão, pela gafieira, pela favela, pelo subúrbio.⁴² Curiosamente, a visão criada pelo CN sobre o povo brasileiro tenta escapar ao mito colonizador, mas acaba incorrendo em outro mito: a

⁴⁰ GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. passim.

⁴¹ Ibid., p. 102.

⁴² Ibid.

pureza do popular. O CN constrói uma imagem pura do povo, apresentando-o como vítima do processo industrial da sociedade capitalista e da exploração do elemento estrangeiro (ocupante). Segundo os cinemanovistas, a esperança para modificar a realidade estava na conscientização do público-alvo (o operário e o pobre) de sua condição como povo explorado e privado de condições de subsistência.

Além da estética cinematográfica do *Neo-realismo* italiano apontada por Sales Gomes como influência decisiva para essa preocupação com o povo, a *Nouvelle Vague* francesa também desempenha um papel decisivo. Podemos estabelecer duas tendências no CN na maneira de representar o real: representação *natural* e representação *artificial*. Na primeira, correspondente a uma primeira fase do movimento, estavam cineastas como Nelson Pereira dos Santos, que eram influenciados por uma proposta neo-realista de representação, - o que significava um tipo de filme que pretendia criar uma impressão de proximidade com o mundo do homem comum brasileiro, tentando levar o espectador do filme a se identificar com esta imagem e aceitar sua representação como válida. O Neo-realismo italiano surge nos anos 40 e é encabeçado por cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti. A proposta era a busca por um cinema que apresentasse uma impressão de realidade sem falseamentos e retoques, que tentava construir uma representação objetiva do tema abordado. A grande personagem composta na tela de cinema era a massa de desempregados e operários que sofria as conseqüências da crise social do pós-guerra. Para tanto, os cineastas utilizavam as ruas e o cotidiano do homem comum; os atores eram inexperientes, pertencentes às camadas populares; a temática se prendia aos dramas comuns da vida do trabalhador (em *Ladrões de bicicleta* [1948], de Vittorio De Sica, por exemplo, temos o drama de um trabalhador comum atingido pelo roubo de sua bicicleta, única fonte de sustento em uma Itália assolada pela recessão); a fotografia era sem retoques e sem filtro, despojada de artificialismo, com o objetivo de captação da luz "natural"; a montagem fazia-se com poucos cortes, pois convencionou-se que a continuidade, sem a interferência do montador, expressava maior impressão de realismo. Exemplar dessa concepção de

montagem é a posição do crítico francês André Bazin que, como já foi dito neste trabalho, é um dos grandes defensores do plano-sequência:

No ensaio dedicado ao neo-realismo, Bazin se detém a analisar sobretudo a técnica narrativa, procurando definir a relação da câmera (tipo de enquadramento e de cortes entre os planos, movimentos de câmera, com os fatos narrados, o ambiente, os objetos). Servindo-se de comparações com a técnica dos romancistas americanos como Faulkner, Hemingway, Dos Passos ou de um pintor como Matisse, Bazin trata de demonstrar que a câmera tornou-se uma coisa só entre o olho e a mão que a conduzem: dessa forma, a narração, que nasce de uma necessidade 'biológica' antes de ser 'dramática', germina e cresce com a veracidade e a liberdade da vida.⁴³

Os neo-realistas privilegiavam a capacidade do cinema de construir uma imagem verídica do real, recusando-se a reconhecer e a revelar nos filmes o mecanismo maquínico na mediação.

Em relação a essa tentativa de proximidade com o real, Paulo Emílio Sales Gomes aponta para a dificuldade de se atingir esses objetivos em *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, obra de cunho neo-realista:

"... A maior dificuldade do cineasta [Nelson Pereira dos Santos], cujo propósito é dar a impressão de realidade objetiva absoluta, é, por um lado, a necessidade de utilizar todos os artifícios inerentes à criação artística, e, por outro lado, ser obrigado a manter rigorosamente invisíveis os recursos de que lança mão, a fim de conseguir essa ilusão de transparência, de completa adesão à realidade, que é característica do gênero."⁴⁴

Na segunda tendência (representação *artificial*), correspondente a uma segunda fase do movimento, Glauber Rocha encabeça um tipo de representação também preocupada com a realidade brasileira, mas influenciada pelo cinema francês e soviético (a teoria da montagem), o que significava um tipo de filme comprometido com a produção de uma reação no espectador por meio de uma montagem conflituosa e do desnudamento do artificialismo do cinema, negando ao seu público uma imersão

⁴³ COSTA, op. cit., p. 105-106.

⁴⁴ GOMES, P. E. S. Rascunhos e exercícios. In: _____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982. p. 341.

prazerosa e inconsciente na fábula do filme, pois o objetivo era estimular a reflexão e o engajamento nas questões sociais do Brasil.

A *Nouvelle vague* foi um movimento cinematográfico dos anos 60 que buscou uma renovação da linguagem fílmica. Idealizada por um grupo de cineastas (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette) oriundos da revista *Cahiers du Cinéma*, a “nova onda” propunha um cinema autoral, baseado na figura do diretor-autor, um artista que expressava no filme a sua visão de mundo:

“... esses jovens prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema, portanto, espontâneo, imediato e com custos baixos, que pudesse evitar os complicados procedimentos dos estúdios e o artificial cuidado formal da produção francesa ‘de qualidade’.”⁴⁵

Os cineastas franceses ligados à *Nouvelle vague* partiam do princípio de que sua proposta de cinema poderia propiciar ao diretor uma maneira de expressar sua visão de mundo utilizando um meio artístico coletivo e industrial, como é o cinema. Entretanto, não apenas filmes experimentais como os da *Nouvelle vague* podem apresentar a visão particular do seu diretor ou mesmo revolucionar a arte cinematográfica. Filmes do gênero clássico também podem expressar o ponto de vista do seu autor, como é o caso de *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, no qual, no plano formal da composição, arquiteta-se uma imagem tensa do sincretismo religioso brasileiro. Anselmo utiliza as imagens da igreja católica, a figura de Zé do burro e a capoeira como elementos que compõem cenas tensas.

O curioso é que muitos desses cineastas franceses da *Nouvelle Vague* demonstravam um grande interesse pelo cinema norte-americano, prestigiando e desenvolvendo estudos sobre os filmes de Orson Welles e Alfred Hitchcock, diretores classificados como pertencentes ao cinema clássico.

⁴⁵ COSTA, op. cit., p. 116-117.

O grupo também exercia a atividade de crítica cinematográfica, elaborando uma análise que procurava reconhecer na direção o valor e o significado da obra. Bazin foi defensor dessa posição de valorização da idéia de *cinema de autor*, sendo um crítico de grande afinidade com a “nova onda”, além do que

... a contribuição fundamental de Bazin consiste em ter elaborado uma teoria da linguagem cinematográfica não mais baseada na montagem (como se tinha continuado a fazer do período mudo para a frente) mas sobre aqueles elementos – como a trilha sonora, a película pancromática, as objetivas capazes de refletir a profundidade de campo, a tela panorâmica – que, acentuando a impressão de realidade da imagem fílmica, tinham evidenciado progressivamente o caráter manipulatório e artificial da montagem tradicional.⁴⁶

Tanto na tendência de representação *natural* (filmes influenciados pelo Neo-realismo italiano) quanto na tendência de representação *artificial* (filmes influenciados pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo cinema soviético de Eisenstein), diante de um contexto dominado pelo produto industrial e um mercado exibidor que privilegia as produções estrangeiras, o cineasta brasileiro buscou criar meios de expressão, constituindo e estabilizando um cinema nacional. As estéticas italiana e francesa ofereciam subsídios técnicos que disponibilizam formas mais econômicas de produção cinematográfica.

Ismail Xavier mostra que o CN recusa o cinema industrial (identificado com o colonizador) e busca uma *política de autor*, cuja diretriz era discutir a realidade brasileira, imprimir um engajamento ideológico e criar uma linguagem que se adaptasse às condições precárias de produção e, também, expressasse uma visão desalienada e crítica da sociedade. Para o espaço mítico do sertão e da favela (o povo), lança um olhar de simpatia e cumplicidade, procurando compreender a realidade das classes menos favorecidas economicamente; para o espaço desestruturado da cidade, lança uma perspectiva implacável e amarga à classe média, pois o pequeno-burguês é castigado pelo apoio dado ao golpe militar de 1964.⁴⁷

⁴⁶ Ibid., p. 118.

⁴⁷ XAVIER, I. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, I. et al. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. passim.

Um dos grandes ícones desse movimento foi Glauber Rocha. Diretor de obras como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), *Terra em transe* (1966), *A idade da terra* (1980), formulou a tese da *estética da fome* como baliza para o Cinema Novo. No artigo “Uma estética da fome”, ele defende e concebe o Cinema Novo como uma forma de arte preocupada com o estado de *miserabilidade* do mundo subdesenvolvido, revelando a verdade com imagens violentas (que chocam), em contraste com o *digestivo* (o universo do luxo e da riqueza da burguesia) do cinema industrial. De uma maneira geral, Glauber entendia que a América Latina permanecia em estado de dependência do colonizador; a fome latina era o principal nervo da sociedade; a originalidade do Cinema Novo reside no fato de tematizar essa fome:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas, sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o **miserabilismo**, [grifo do autor] (...) Este **miserabilismo** [grifo do autor] do Cinema Novo opõe-se à tendência do **digestivo**, [grifo do autor] preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando de automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (...) O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.⁴⁸

Por fim, Glauber Rocha concebe o Cinema Novo como algo universal, pois onde houver um cineasta disposto a enfrentar os padrões impostos pela indústria, a enfrentar a situação socioeconômica de dependência, a defender causas importantes, haverá um germe do Cinema Novo; além do mais, é um conjunto de filmes que provocará a consciência do público diante de sua própria miséria.

Em oposição à indústria caracterizada como colonizadora, os cinemanovistas criaram uma via alternativa, formulando componentes para um sistema de produção cinematográfica que estava preocupado com a busca do popular e do nacional: “...

⁴⁸ ROCHA, op. cit., p. 167-168.

rejeição do estúdio e de seu aparato técnico, dos grandes elencos, do formalismo, da falsa poesia e de quaisquer efeitos; valorização de exteriores, da fotografia direta, do realismo, da linguagem seca e despojada; aproximação da realidade e do povo.”⁴⁹

Esses aspectos correspondem à tentativa de criar uma linguagem fílmica nacional e popular, ou seja, um cinema que expressasse a realidade brasileira, sem a abordagem camuflada que Glauber tanto condenava. Na técnica temos, por exemplo, a constituição de um “estilo fotográfico brasileiro”, que é caracterizado como uma forma de construção da realidade brasileira, como atesta Vladimir de Carvalho em relação à *Aruanda*:

De repente surge um filme (*Aruanda*) (...) nu e cru, que tratava da vida de uma comunidade sertaneja da forma mais nua e crua, com uma fotografia contrastada, riscante, dura, o sol queimando, desigual – mas que tinha uma força muito grande: era o homem brasileiro do interior mostrado pela primeira vez sem retoques. O contrário do que se tinha até então no cinema brasileiro, a luz elaborada, artificial, feita com requinte (bem ou mal sucedido) e demora de estúdio. (...) É um filme muito semelhante, enquanto produto, ao que ele registra. (...) um filme cuja pobreza conduz a própria pobreza nordestina, denuncia esta pobreza até na forma como foi feito (...) A partir daí começou a existir um documentário brasileiro (...) e nascia também a fotografia do filme brasileiro.⁵⁰

Os cinemanovistas se preocupavam em realizar um cinema que representasse os problemas da realidade brasileira e os elementos presentes na cultura popular, buscando uma identificação entre a imagem criada no filme e a realidade do povo, tentando assimilar no público-alvo uma conscientização de sua situação precária.

O que se delineia a partir do CN é um “novo cinema nacional”, preocupado com assuntos brasileiros, tendo o povo como tema e com uma produção de baixo custo, uma equipe pequena, uma desmitificação da técnica. Assim como na literatura o Romantismo e o Modernismo apresentaram como característica principal uma proposta programática e um projeto estético capaz de lançar bases para a criação de uma linguagem literária marcadamente brasileira, o Cinema Novo fez o mesmo em relação ao cinema brasileiro. Nos anos 60, inicia-se um vigoroso questionamento da influência

⁴⁹ GALVÃO; BERNARDET, op. cit., p. 200.

⁵⁰ Ibid., p. 204.

estrangeira sobre o cinema nacional e da pouca profundidade com que os temas brasileiros eram, até então, tratados.

O Cinema Novo nasce como proposta de criação de um estilo nacional que possibilite uma integração entre a realidade do povo e o cinema. Ao se esforçar por representar essa realidade, o CN buscava atingir o povo para que este se identificasse com o que via na película; nesse ponto, os CPCs (Centros Populares de Cultura) têm significativa importância, pois além de oferecerem atividades culturais para a população também criaram um circuito especial de exibição de filmes voltados para o povo, em sindicatos e periferia. Todavia, a reação desse público foi negativa, não conseguindo se identificar com filmes como *Cinco vezes favela* (1962), no qual a representação dos habitantes de uma favela fez com que os próprios retratados recusassem a sua imagem produzida no filme, segundo testemunho de Leon Hirszman:

... as exposições eram incríveis, (a maneira como) as pessoas viam o filme – a recusa de ver a própria miséria, (que) o próprio sindicalizado não assumia (...). Naquela época, mesmo no sindicato que se poderia dizer o mais engajado, mais consciente, a recusa das pessoas de assumir aquela realidade que estava ali, diante delas, pô, aquela transação de viver naquela favela, o que significava viver nas favelas para as pessoas e a representação disso através do cinema (...), eles recusaram mesmo.⁵¹

Diante da recepção por parte do público,⁵² malogra a proposta de conscientização do povo e de integração com sua esfera social. Quem acaba apreciando o CN e se conscientizando da realidade brasileira é um público refinado e intelectualizado.

Dentre as muitas explicações para esse fracasso na aproximação com uma fatia social caracterizada como “massa”, há a de Ferreira Gullar,⁵³ segundo a qual o povo não estava educado para apreciar o cinema praticado pelos cinemanovistas e seria função dos CPCs cumprir tal tarefa de preparação. Talvez a questão não seja o

⁵¹ Ibid., p. 241.

⁵² Que em nada corresponde àquela pretendida por seus realizadores e, por extensão, do papel do cinema na reflexão sobre a realidade.

⁵³ Ibid.

despreparo do povo para compreender o filme, como aponta Gullar, mas sim a proposta ousada de constituição de uma imagem desconcertante da realidade, que se tornava mais compreensiva para o seu autor do que para o grande público, pois malograva no propósito de atingir a massa quando as ousadias e experimentações de alguns diretores contaminavam seus filmes. Mesmo um cineasta como Nelson Pereira dos Santos, que realizava uma obra mais linear e coesa na linguagem, encontrava resistência do público, não em função de uma possível incompreensibilidade, mas talvez pelo ritmo lento e pelo viés sociológico que se transformavam em obstáculos entre a intenção do cineasta e as expectativas de seu público-alvo.

Mas mesmo diante dessas dificuldades, o CN assinala uma nova perspectiva para o cinema brasileiro, tanto em termos de linguagem quanto de reflexão, abrindo o debate sobre a criação de um estilo nacional de representação da realidade; mesmo seus problemas de representação foram importantes para que se pudesse abrir espaço para a reflexão acerca de um caráter cinematográfico nacional, que continua em constante formação.

Segundo Fernão Ramos, o final dos anos 60 também é um momento em que os cinemanovistas são obrigados a mudar a temática e a linguagem a fim de conquistar público. Na primeira e segunda fases, o CN havia conseguido apenas o respeito e o sucesso junto a uma minoria intelectualizada de classe média, fracassando em atingir o grande público. Conscientes disso, os cineastas se organizam em torno de um meio termo entre proposta estético-ideológica e concessão ao mercado. O processo redundará em uma trindade fílmica: *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *Os herdeiros* (1969), de Carlos Diegues, e *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra. Esse grupo é marcado pela preocupação em atingir o grande público, mas sem abandonar completamente a linguagem experimental. Vislumbram um tom alegórico espetacular para conquistar a massa e “apresentam (...) uma narrativa fragmentada ao nível da intriga, desenvolvimento de personagens

desvinculados de motivações psicológicas e (...) uma forte atração pelo dilaceramento das emoções extremas, os longos berros e movimentos convulsivos.”⁵⁴

Há, também, uma preocupação com a representação do Brasil por meio de quadros alegóricos. Em alguns filmes, há uma aproximação com o Tropicalismo: representar o país por meio de uma imagem desigual, destacar o contraste entre o Brasil moderno e o Brasil arcaico. A forma narrativa era baseada nas tradições populares, na alegoria e na cor. Por exemplo, em *Os deuses e o mortos*, Ruy Guerra utiliza-se da alegoria para representar a história do Brasil a partir de um drama pessoal, em que a narrativa se apresenta estática.⁵⁵

O único filme que alcança sucesso junto ao público é *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, considerado como um ponto positivo do movimento, pois, segundo os próprios cinemanovistas, não utiliza a fórmula “desgastada” da narrativa clássica para atingir o grande público, aproximando-se de certos aspectos do movimento tropicalista, particularmente na justaposição do arcaico e do moderno. Se, por um lado, esse filme se aproxima do tropicalismo no uso de certos procedimentos artísticos (alegoria, contraste, humor); por outro, ocorre um distanciamento, pois se utiliza de uma reflexão antropológica para discutir o encontro de diferentes culturas (urbana/rural, popular/erudita etc.).

Ismail Xavier aponta, entre os anos 69-73 do século XX, para uma nova perspectiva ao cinema brasileiro com o surgimento do *cinema do lixo*. Este propõe uma estética de radicalização, de crise das totalizações históricas e do ideal conscientizador de uma arte política, propostas praticadas anteriormente. Concentrados principalmente em São Paulo, jovens cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci etc. buscam um cinema fragmentado, degradado, povoado por um universo urbano da sociedade de consumo e do grotesco. Abandona-se a ética da verdade do CN e as formas narrativas populares, pois o caminho seguido é o da reutilização da narrativa cinematográfica do cinema B norte-americano e do cinema clássico, mas sob

⁵⁴ RAMOS, F. Módulo 6 – Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990. passim.

⁵⁵ Ibid.

uma roupagem irônica e debochada. O sexo e a aventura são os principais aspectos de um tipo de filme marginal e preocupado com a recepção junto ao público.⁵⁶

Diante da impotência do artista em alcançar alguma ressonância social, o movimento responde com riso, ironia, humor negro do anti-herói, do criminoso como em *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que habita um mundo grotesco, sujo, marginal, inserido em um cinema urbano, *kitsch*, iconográfico do subdesenvolvimento. Esse cinema representa uma radicalização da *estética da fome*, oferecendo uma versão agressiva que se recusa a uma reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado e apresenta um desencanto com a realidade, criando personagens transgressoras, o universo sujo do crime e da violência.⁵⁷

Com o fim dos grandes movimentos culturais engajados e específicos dos anos 60, a década de 70 entra em uma nova conjugação cultural em que há um processo de industrialização da cultura brasileira e uma participação estatal significativa no campo cultural. De uma forma geral, a cultura passa por uma adequação à expansão do mercado de produção e de consumo de bens simbólicos. Paralelamente, o cinema brasileiro dobra a sua participação no mercado e expande sua produção. É um momento de redefinições. As bases políticas do CN (propostas nacionalistas e libertadoras) e a sua radicalidade caem por terra diante da necessidade de atingir o público e obter continuidade de produção, criando um cinema mais comunicativo e de mais fácil compreensão:

As alterações na produção de cultura serão implacáveis, forçando a tomada de atitudes que já estavam latentes no cinema da década anterior. Teria que ser enfrentado o tenso vínculo entre o cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado. Enterrados os sonhos de radicalidade do Cinema Marginal (...) – que, assentado em imagens sujas e chocantes e na fragmentação narrativa, colidia com o público e a censura – e perdidas as bases políticas do Cinema Novo (...) com a devastação das propostas nacionalistas e libertadoras, uma guinada deveria ocorrer para possibilitar a continuidade da produção.⁵⁸

⁵⁶ XAVIER, op. cit., p. 19-20.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ RAMOS, J. M. O. Módulo 7 – O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: _____. RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990. p. 402.

Em filmes como *Toda nudez será castigada* (1972), diferentemente dos cinemanovistas, Arnaldo Jabor apresenta uma posição destituída do tom sério e atado a grandes discussões sobre a cultura brasileira, preferindo uma mistura de sexo, melodrama, grotesco e música sensual.

A partir de 73, o cinema brasileiro enfrenta uma situação mais complexa, em que o Estado desenvolve uma política mais ordenada, atraindo produtores culturais. Com *Xica da Silva* (1976), *Joana Francesa* (1973), ambos de Carlos Diegues, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, temos um cinema alegre, do espetáculo, preocupado com o grande público. Inclusive, José Mário Ortiz Ramos aponta para o fato de que Carlos Diegues declara já não haver mais espaço para os projetos totalizantes dos anos 60:

... O cineasta [Carlos Diegues] partia para o ataque, tentando encurralar seus opositores mais à esquerda, que ainda continuavam exigindo dos cinema-novistas a sustentação de um projeto já desmontado. O tom de suas declarações, depois repetidas com *Bye Bye Brasil*, era de afastamento das antigas posições assumidas enquanto intelectual politizado da década de 1960, aparecendo um aprofundamento da reverência ao popular e uma defesa intransigente da dimensão mercadológica do cinema, particularizado no seu caso pela explosão de *Xica da Silva* e as subseqüentes críticas que sofreu. O recado era claríssimo: os antigos projetos totalizantes, com pretensões conscientizadoras, estavam enterrados, tinham perdido atualidade.⁵⁹

Com o fim do projeto de síntese e totalização histórica da realidade brasileira, torna-se difícil caracterizar o cinema brasileiro, pois já não há estéticas aglutinadoras (cinema marginal sem fôlego e CN apenas com valor decorativo) e cada cineasta passa a arquitetar a sua abordagem do real, sem o compromisso explícito de ligação com uma determinada estética. Esse período é marcado pelo reexame da proposta de abordagem das diferentes vozes da cultura brasileira, mas sob um novo viés: o antropológico, o que significa uma posição menos dogmática na construção do mundo representado, sem uma mediação partidária e intelectualizante do cineasta, abrindo espaço para a pluralidade, a diferença e a identidade do povo brasileiro na imagem de mundo criada pelo filme:

⁵⁹ Ibid., p. 422.

A mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotado. Na multiplicidade de problemas, a preocupação comum de afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 70 e 80. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial de preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita.⁶⁰

A partir dos anos 80, com o progressivo processo de dissolução do regime militar e a abertura política, o cinema brasileiro passa por um momento de crise e impasse. Os cineastas já não sentem o peso da responsabilidade de tentar realizar um mapeamento das relações sociais no Brasil e apresentar soluções para os problemas existentes. Segundo José M. Ortiz Ramos,⁶¹ encontra-se um quadro oscilante: afrouxamento da censura, crise econômica e queda de público no cinema. O período é marcado por uma produção voltada para o erótico e o questionamento político.

O gênero erótico torna-se cada vez mais explícito e ousado, aproveitando o relaxamento na censura, dominando o mercado e prejudicando filmes de dupla leitura que utilizavam o elemento sexual, mas com o objetivo de uma crítica social presente nas "entrelinhas" (no segundo plano de idéias do filme), como é o caso de Walter Hugo Khouri – cineasta que, por meio do elemento sexual, realiza uma reflexão sobre o vazio e a falta de perspectivas da existência humana em filmes como *Eu* (1986).

Em relação ao questionamento político, surge um filão composto por filmes que revisam o passado ditatorial, apresentando greves, luta armada, tortura. O momento de abertura possibilita trabalhar com temas-tabu, proibidos durante os chamados anos de chumbo: repressão e tortura:

Um significativo número de filmes liderados pela questão política pontilham a passagem da década. Tanto no plano do documentário – dirigido em grande parte para as lutas e greves dos trabalhadores, revelando alterações na relação entre cineastas e sindicatos – como no âmbito ficcional, desfilam as obras que tematizam traços abafados nos anos anteriores. Greves, luta armada, tortura, e depois manifestações pelas diretas e transição permeiam essa série de filmes.⁶²

⁶⁰ Ibid., p. 30.

⁶¹ RAMOS, op. cit., p. 402.

⁶² Ibid., p. 440.

Em filmes como *Nunca fomos tão felizes* (1983), por exemplo, Murilo Salles faz uma leitura das danosas conseqüências do período repressor do governo Médici sobre o indivíduo, apontando para os descaminhos políticos.

Grosso modo, essa trajetória não deixa de significar uma continuidade das questões recorrentes do cinema brasileiro sobre a tentativa de compreender a sociedade e o mercado, deflagradas de forma programática e intensa a partir do CN. De certa maneira, o gênero da pornochanchada é uma resposta à busca pela constituição de um mercado exibidor competitivo, alcançando êxito onde o CN havia malogrado: a conquista do grande público. Da mesma forma que a chanchada havia sido vista com preconceito, o filme erótico também acaba por padecer da mesma recepção, ainda hoje sem receber a devida atenção, pois deve-se considerar a sua importância na popularização do cinema brasileiro, na criação de uma identidade com o público da periferia e na organização de meios alternativos de divulgação baratos (como era o caso dos cartazes promocionais dos filmes, que se caracterizavam pela forma provocativa e sensual na sedução do espectador).

Numa linha de revisionismo, o gênero de filmes políticos foi também tentativa de refletir sobre a sociedade brasileira, retomando diálogo semelhante àquele buscado pela proposta cinemanovista. Grosso modo, isso implica em um momento emblemático porque há no cinema a necessidade de repensar as propostas e os caminhos do passado na área social e cultural e, também, de tentar definir novos percursos.

Em meio a esse contexto problemático de crise e reexame do cinema, surge *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, um filme marcado pelo aspecto de revisão artística e política do autor sobre sua inserção na cultura brasileira dos anos 60 aos 80. Mais do que apenas reexaminar o regime político, o filme possibilita um debate sobre as relações entre arte-política e autor-objeto.

3 *MEMÓRIAS DO CÁRCERE*: O TEXTO LITERÁRIO

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como um javali.

Carlos Drummond de Andrade

Desde o início de sua produção narrativa, nos anos 30, Graciliano Ramos já apresentava uma problematização de questões relacionadas ao indivíduo na sociedade, lançando obras importantes para o panorama cultural brasileiro, pois expressa sua reflexão sobre a tensão nas relações sociais. Esse é um momento histórico-cultural de consolidação do chamado *Romance de 30* na literatura nacional. A sua principal vertente foi o chamado Regionalismo, momento da cultura brasileira que se propunha a estabelecer uma imagem objetiva da realidade do país, criando um gênero de romance engajado socialmente, traçando um projeto social de análise dos problemas do nordeste brasileiro e da opressão de classes. Por meio desse tipo de narrativa, os romancistas de 30 buscavam levar o leitor a refletir sobre e a se envolver com os problemas da sociedade.

Segundo Alfredo Bosi, a literatura na Geração de 30 é mais madura na proposta de representação da realidade, pois não apresenta aqueles rompantes destrutivos e anárquicos da fase de 22, ou seja, promoveu a literatura brasileira a um “estado **adulto e moderno** [grifo do autor]”.⁶³

Na verdade, o desdobramento de 30 significa uma nova forma de engajamento com a realidade, pois a Geração de 22 não pode ser reduzida a um estigma de “inconseqüente”, apenas porque não expressava uma atitude claramente engajada em causas sociais; ao contrário, houve participação, mas de uma maneira artística, preocupada com as inovações estéticas como formas de interpretação e representação do real, desvinculada de um compromisso programático de interpretação da realidade, de engajamento em prol da denúncia social, como fez boa parte da Geração de 30.

Na verdade, essa relação entre os modernistas de 22 e a produção de 30 é uma questão problemática, pois são dois momentos diferentes na história e na cultura brasileiras. Tradicionalmente, os manuais escolares de literatura e grande parte da crítica classificam o *Romance de 30* como uma continuidade do movimento de 22. Como exemplo desse pensamento crítico, João Luiz Lafetá aponta para uma continuidade do projeto estético de 22 nos propósitos ideológicos de 30, pois ocorre,

⁶³ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 383.

segundo ele, uma alternância da “revolução na literatura” (anos 20) para uma “literatura na revolução” (anos 30).⁶⁴

Como parte de uma tendência dominante nos estudos literários, o viés de Lafetá acaba por ignorar os conflitos estéticos e ideológicos existentes entre os modernistas de 22 e os romancistas de 30. Luís Gonçales Bueno de Camargo indica várias diferenças entre as duas gerações que possibilitam pensá-las mais como afastadas do que próximas uma da outra.⁶⁵ De uma maneira geral, ele estabelece que a geração de 22 apresentava uma perspectiva de utopia social, em que a sua literatura projeta uma imagem de modernização e desenvolvimento para o país. Segundo o autor, para a geração de 30 já não há uma utopia, pois o resultado da revolução de 30 se revelou frustrante. O regime de Vargas não foi capaz de iniciar as transformações sociais necessárias e esperadas. A arte dessa década se manifestará destituída de qualquer projeto utópico, pois o tempo de esperanças modernistas já havia acabado. Nesse sentido, a principal característica do romance produzido nessa época é a figura do fracassado e da ausência de qualquer crença na possibilidade de transformação positiva do Brasil por meio da modernização.⁶⁶

Essa diferença na forma como Lafetá e Camargo analisam a inserção do Romance de 30 na literatura brasileira mostra o quanto é complexo esse gênero de romance para a cultura nacional.

De uma maneira geral, a literatura de 30 apresenta um caráter documental e segue o “esquematismo” realista do século XIX. Como documento, a literatura desse período acabou por perder sua literariedade, reduzindo-se a um relato histórico-social de uma época; e como esquematismo realista, a narrativa de um Jorge Amado e, até mesmo, de uma Rachel de Queiroz apresentam, no primeiro caso, personagens estereotipadas de determinadas classes sociais (são maniqueístas, soando como “panfletos” de protesto) e, no segundo caso, a naturalização dos problemas do

⁶⁴ LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. passim.

⁶⁵ CAMARGO, L. B. G. de. **Uma história do romance de 30**. Campinas, 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. passim.

⁶⁶ Ibid., passim.

indivíduo (como se a opressão e a situação precária fossem parte do Destino, do mito judaico-cristão).

No Romance de 30, podemos verificar uma espécie de tensão entre a visão ideológica do escritor e a realidade social, pois essa geração de escritores e intelectuais contestava os rumos da realidade (por exemplo, a divisão social), produzindo conflitos dentro da obra literária, tentando discutir a estrutura tensa e fracionada da sociedade.

Nos decênios de 30/40 do século XX, o Brasil enfrentava um período de turbulência (a ascensão dos regimes nazi-fascistas na Europa causava grande celeuma) e de insatisfação com a República Velha. A elite intelectual (formada por bacharéis, jornalistas, escritores, médicos etc.) lutava pela transformação da sociedade e se apegava a uma visão liberal-democrata: liberdade de expressão, ordem republicana e democrática, livre debate político e igualdade social. No campo político, um grupo liderado por Getúlio Vargas, descontente com o governo em vigor, organizou e realizou, em nome das massas populares, a chamada Revolução de 30, que, na verdade, foi um golpe militar, pois não houve participação popular nem no processo de instauração do novo governo e nem na formação deste. Segundo Leôncio Basbaum, o que aconteceu em 1930 foi

... a substituição de um setor das classes dominantes por outro, sem que nada mais se alterasse no país. Esta [a Revolução de 30] conservou íntegra a sua estrutura econômica, a terra continuou em mãos de seus antigos proprietários, o café continuou a ser o elemento dominante de nossa exportação e a fonte máxima de divisas, as classes sociais continuaram onde estavam, as relações de produção no campo permaneceram as mesmas.⁶⁷

Para José Hildebrando Dacanal, a implantação do Estado Novo (um regime semelhante aos regimes nazi-fascistas europeus), em 1937, por Getúlio Vargas representou um golpe pesado para as elites liberal-democratas brasileiras, pois a liberdade de expressão e as franquias democráticas foram suprimidas.⁶⁸

⁶⁷ BASBAUM apud MOCELLIN, R. **História do povo brasileiro**: Império e República. São Paulo: Ed. do Brasil, 1985. p. 78.

⁶⁸ Cf. DACANAL, H. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. *passim*.

Em meio a esse contexto histórico e sociocultural, Graciliano Ramos produz romances como *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas secas* (1938), em que há uma problematização das relações entre o indivíduo e a sociedade, mas sem participação no mesmo teor engajado e dogmático de grande parte de seus contemporâneos, pois sua obra é marcada pela abordagem de questões universais e o escritor não se envolve com um determinado grupo literário. Os protagonistas dessas obras (pela ordem: João Valério, Paulo Honório, Luís da Silva e Fabiano) vivem em conflito com o coletivo, não encontrando espaço para a expressão de sua individualidade; o resultado é a marginalização e a solidão. Segundo Nelly Novaes Coelho, a obra de Graciliano Ramos expressa um tema marcante na arte do século XX: o homem fragmentado, complexo, que tenta afirmar sua individualidade em meio à vida social; é o drama da solidão.⁶⁹ Também são obras que apresentam personagens envolvidas com a atividade de composição de um texto escrito, geralmente *diário* – exceção a *Vidas secas*, pois não apresenta a atividade de escrita em sua fábula, mas sim a linguagem das personagens como forma de mediação com o mundo. A produção desses textos representa uma forma de autoconhecimento das próprias personagens-narradores e também um recurso que permite construir uma imagem da realidade.

Em *Caetés*, a personagem principal (João Valério) sente a angústia de viver em uma sociedade monótona e burocrática. A dedicação à literatura (a escrita de um livro sobre os índios caetés) e o amor por Luísa são formas de afirmar sua individualidade e de tentar entender o *outro*, mas, ao final do livro, a personagem é esmagada pela coletividade e isola-se, conformando-se com um emprego alienante e planejando uma vida burocrática; em *São Bernardo*, Paulo Honório, após a perda de Madalena (seu contraponto afetivo), inicia uma reflexão sobre sua trajetória decadente, tendo o isolamento como resultado final, e a escrita funciona como forma de autoconhecimento e de compreensão do *outro* (no caso, Madalena); em *Angústia*, Luís da Silva utiliza o texto como meio para tentar entender a sua trajetória e para problematizar a sua relação com a sociedade, apresentando uma tensão entre o

⁶⁹ COELHO, N. N. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, S. (org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 61.

aspecto individual e o aspecto coletivo, em que acaba por tornar-se um ser marginalizado, pois não encontra espaço para o desenvolvimento de sua individualidade na sociedade (se por um lado, não consegue se identificar com os vagabundos; por outro, acontece o mesmo em relação aos burocratas e capitalistas); em *Vidas secas*, temos o conflito de uma família de retirantes que não se integra ao convívio coletivo (entenda-se: a sociedade rural e subdesenvolvida do Brasil), permanecendo isolada no sertão nordestino. A falta de domínio da palavra impele Fabiano, o chefe da família, para a marginalização, impedindo-o de tentar se relacionar e de compreender o mundo.

Publicado em 1953, *Memórias do cárcere*⁷⁰ representa um momento emblemático de uma produção literária que se pautou pela discussão das relações sociais no Brasil. Novamente, o escritor retoma o drama do indivíduo frente a uma realidade opressiva. Todavia, ocorre uma mudança na forma narrativa, optando Graciliano pela modalidade da narrativa memorialística na tentativa de construir uma imagem de sua experiência no cárcere e de tentar comunicá-la ao leitor. Preso político durante o governo de Getúlio Vargas, nos anos 30, Graciliano resolve, após 10 anos, reapresentar essa experiência carcerária na forma de um relato memorialístico, sendo este um de seus últimos trabalhos, publicado postumamente. O distanciamento temporal permite ao escritor empreender uma reconstrução dos fatos passados na tentativa de reavaliá-los,⁷¹ utilizando a escrita como uma forma de reexame das relações entre os indivíduos no contexto de um período opressor da história brasileira (o Estado Novo).

⁷⁰ Tanto para o livro quanto para o filme será adotada a sigla MC quando forem mencionados neste trabalho.

⁷¹ Essa reavaliação não precisaria necessariamente da distância temporal para ser realizada, mas acontece que, nesse caso, teríamos outro tipo de perspectiva, diferente daquela efetuada em *Memórias do cárcere*, em que há um contraponto entre presente e passado.

3.1 FICÇÃO E AUTOBIOGRAFIA

A perspectiva criada pela escolha da narrativa autobiográfica para a escrita de MC exige uma breve reflexão sobre essa forma e sua relação com a literatura de ficção. Tradicionalmente, nos estudos literários, as modalidades da ficção e da autobiografia eram separadas categoricamente durante os anos 60-70, seja por critérios formais (personagem, autor etc.), seja por critérios ideológicos (aplicação de conceitos de “verdade” e “mentira” para o texto). Atualmente, no contexto pós-moderno, a perspectiva é de aproximação entre as duas modalidades narrativas, ocorrendo uma desestruturação de suas fronteiras internas⁷² e externas.

No caso da ficção, talvez seja útil uma volta ao seu significado etimológico, como faz Afrânio Coutinho. Primeiramente, ele lança mão da raiz etimológica do termo *ficção*, seguido da escolha de um dos significados para a conceituação da literatura de ficção : “A palavra *ficção* vem do latim, *fictionem* (*fingere, fictum*), ato de modelar, criação, formação; ato ou efeito de fingir, inventar, simular, suposição; coisa imaginária, criação da imaginação. Literatura de ficção é aquela que contém uma estória inventada ou fingida, imaginada, resultado de uma invenção imaginativa, com ou sem intenção de enganar.”⁷³

À época em que esse texto de Coutinho foi lançado, a teoria literária buscava sistematizações e definições categóricas, num claro esforço de delimitar as fronteiras entre literatura e outras formas de escrita. Da série de definições para a palavra ficção, Coutinho (como a maioria da crítica de sua época) envereda pelo sentido do fingimento e da imaginação. É uma perspectiva um tanto problemática, pois pelo conceito de “fingimento” podemos interpretar a ficção como uma “mentira”. O ato de fingir pressupõe um comportamento falso: o sujeito simula, encobre artificialmente sua real

⁷² No caso da literatura de ficção, Leila Perrone-Moisés aponta para o questionamento da noção de autonomia da literatura em relação à representação, tentando pôr em xeque o conceito aristotélico de arte literária. Cf. PERRONE-MOISÉS, L. A criação literária. In: _____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 102.

⁷³ COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 20.

intenção; o ato de imaginar pode sugerir um distanciamento da realidade, o sujeito transita em um mundo ideal.

Dentre as várias significações para o termo ficção, preferimos a noção de *modelagem*, pois pressupõe uma espécie de construção narrativa da realidade. A literatura de ficção procura modelar à sua maneira os dados e elementos presentes na realidade, tentando construir uma imagem autônoma de mundo. O narrador de uma ficção seleciona e organiza personagens, tempo, espaço etc. na tarefa de delinear um universo narrativo próprio a partir da sua visão particular do mundo.

No caso da autobiografia, a narrativa é uma rememoração de acontecimentos passados há muito tempo (vide memórias, biografia e confissões) ou recentes (caso do diário íntimo) na vida de um autor. No texto “El pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune apresenta uma breve sistematização e delimitação do gênero autobiográfico, propondo-se a estudá-lo a partir da posição do leitor:

... **Textualmente**, [grifo do autor] parto de la posición del lector: no se trata ni de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema), ni de establecer los cánones de un género literario. Al partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos (sus diferencias de funcionamiento), puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que, al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar.⁷⁴

De início, Lejeune salienta a importância do leitor, pois, ao longo de suas considerações, apresentará o chamado *pacto autobiográfico*, uma espécie de contrato de aceitação firmado entre o leitor e o autor. Mas, antes de entrarmos especificamente nesse aspecto, veremos outras considerações.

Primeiramente, ele estabelece uma definição para a autobiografia: “(...) Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.”⁷⁵

Em suma, o autor procura sistematizar o gênero e, como todo sistema que tenta agrupar diferentes textos em uma ordem geral, o resultado é problemático. O que nos

⁷⁴ LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, A. G. (org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Estudios e investigación documental. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 48

⁷⁵ Ibid., p. 48.

chama a atenção na definição é o pressuposto de que a autobiografia se refere apenas a pessoas reais, excluindo explicitamente textos com personagens fictícias. Também é um raciocínio que, implicitamente, vislumbra a autobiografia como um gênero que trabalha com o real, o verdadeiro, isento das fantasias produzidas pela ficção.

Há em Lejeune um esforço para separar e diferenciar a autobiografia da ficção. O *pacto* textual estabelecido entre leitor e autor – em que o primeiro confia nas informações do segundo, tornando-se seu cúmplice – permitiria a validade da ficção e da autobiografia:

... en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada. (...) Vemos por otra parte, la importancia del contrato en la medida en que determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.).⁷⁶

Os dados paratextuais (título, subtítulo, nome do autor etc.) colaboram para a identificação da autobiografia, pois a correspondência entre a identidade do narrador, do autor e da personagem, aliada a classificações de capa como “memórias”, “relato” etc., possibilitam ao leitor vislumbrar a autobiografia e firmar o pacto. A identidade entre autor, narrador e personagem pode ser conseguida de duas formas:

Implicitamente, [grifo do autor] al nivel de la conexión autor-narrador, con ocasión del pacto *autobiográfico*, el cual puede tomar dos formas: a) empleo de *títulos* que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de mi vida*, *Autobiografía*, etc.); b) *sección inicial* del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el *yo* remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto.

De manera patente, [grifo do autor] al nivel del nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada.⁷⁷

Por um lado, o esforço de Lejeune para tentar criar uma classificação categórica e diferenciadora entre literatura de ficção e autobiografia pode se constituir

⁷⁶ Ibid., p. 52-53.

⁷⁷ Ibid., p. 53.

como algo problemático, pois generaliza e desconsidera manifestações que escapam à regra geral; por outro, a idéia do pacto autobiográfico permite uma maior flexibilização, pois propicia uma relativização a partir do leitor. É esse aspecto do pacto que pode nos fornecer um ponto de partida para o esboço de um conceito em torno das modalidades de literatura de ficção e autobiografia. Apesar da tentativa de Lejeune em trabalhar com dados objetivos na identificação do autor e da personagem na narrativa autobiográfica, o pacto proposto se caracteriza como subjetivo e relativo. Em primeiro lugar, se o leitor aceita participar do jogo, as informações textuais e as paratextuais adquirem credibilidade e funcionam de forma persuasiva, levando-o a acreditar que uma autobiografia é capaz de “registrar” uma parte ou toda uma vida de um autor. Em segundo lugar, o pacto pode ser visto como um contrato de convenção entre o leitor e o texto. Isso implica considerar a narrativa autobiográfica, assim como a literatura e o cinema, como uma construção do real, em que se tenta criar uma imagem de proximidade com o mundo, como se esse tipo de texto fosse plenamente capaz de “reproduzir” um momento ou toda uma trajetória na vida de um indivíduo. Convencionou-se considerar que um relato autobiográfico é o texto mais próximo e “fiel” à “verdade” dos “fatos” do mundo. No entanto, tanto a literatura de ficção como a autobiografia são construções de mundo. Em ambas, há a presença de um narrador (elemento pertencente aos procedimentos artísticos) que seleciona indícios, fragmentos etc. e modela-os a fim de criar uma imagem subjetiva e incompleta da realidade, mas que tenta construir a ilusão de totalidade e continuidade do mundo.

Ao leitor, a narrativa autobiográfica parece mais objetiva e capaz de sintetizar toda uma trajetória na existência de um indivíduo. Na verdade, a obra não consegue alcançar esse aspecto de totalização, pois não há uma relação estrita entre o relato e a realidade. Quando o autor se propõe a escrever uma retrospectiva sobre *toda* a sua existência, deve-se considerar que a narrativa não é capaz de “registrar” todos os acontecimentos de uma vida, sendo necessário o trabalho de seleção, organização e modelagem. Também considera-se o fato de que quando o autor se “projeta” no texto, ocorre a sua reconstrução enquanto *personagem* principal da fábula, o qual sofre

profundas transformações ao longo dos anos, sem nunca conseguir a criação de uma imagem total e definitiva.

Nesse sentido, Wander Melo Miranda apresenta a autobiografia como uma atividade de reconstrução do *eu* e de sua realidade de atuação. Na verdade, ele critica a pretensa noção de unidade de identidade atribuída ao autor de uma autobiografia, pois o que ocorre é uma ponte entre o *eu* do presente da enunciação e o *eu* do passado, faces diferentes de uma mesma pessoa que a distância cronológica tratou de caracterizar diferentemente.⁷⁸

Essas considerações são parte da base da teoria da *ilusão autobiográfica* defendida por Miranda. Ao contrário do que grande parte dos leitores e autores possam acreditar, é uma ilusão a imagem íntegra e una do *eu* da autobiografia, pois há um esforço em selecionar e recuperar traços da personalidade do autor ao longo do tempo a fim de reconstruir o seu sujeito: “A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o **eu** [grifo do autor] reevocado é diverso do **eu** [grifo do autor] atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo.”⁷⁹

Em termos estruturais, tanto ficção quanto autobiografia são narrativas que constróem universos textuais a partir de uma determinada representação. Ambas são construções narrativas que apresentam acontecimentos e traços de um determinado momento do mundo, expressando a visão particular de seus autores.

Tanto o escritor de romances/contos quanto o escritor de autobiografia trabalham com a seleção e o rearranjo de fatos e acontecimentos para a construção de um mundo. A tarefa de ambos é a de tentar pôr ordem no caos, ou seja, reordenar os lances difusos e inconstantes da vida ou até mesmo amplificá-los na ânsia de enfatizar a problemática da realidade (como foi comum durante a fase inicial do Modernismo). Nesse sentido, é válido o posicionamento de Anatol Rosenfeld sobre a importância da

⁷⁸ MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1992. p. 39-41.

⁷⁹ Ibid., p. 31.

literatura na atividade de conhecimento da realidade: "De um modo geral, a literatura amplia e enriquece a nossa visão da realidade de um modo específico. Permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana. Nem na nossa vida pessoal, nem a ciência ou filosofia permitem em geral esta experiência ao mesmo tempo una e dupla."⁸⁰

O mesmo pode ser pensado em relação à autobiografia, cuja construção de uma imagem particular de mundo permitiria igualmente ao leitor um enriquecimento em relação aos seus valores e ao modo como aquilo que se convencionou denominar de realidade se organiza.

Apesar das duas modalidades serem muito parecidas na forma, não se caracterizam como absolutamente *idênticas*, pois existe uma diferenciação em relação ao grau de criação na representação. As obras consideradas como autobiográficas sofrem, por parte do leitor, uma cobrança quanto ao comprometimento com certas regras e convenções sociais que asseguram a "veracidade" do discurso. Por sua vez, as obras caracterizadas como ficcionais sofrem um menor grau de cobrança quanto à sua "veracidade". Diante de uma obra autobiográfica, o leitor exige uma relação estreita com a realidade, cobrando uma "fidelidade" e impressão de real que não pode divergir de seus conhecimentos em relação à vida do autor e, principalmente, ao mundo (é preciso considerar que o leitor não conheça antecipadamente detalhes da vida do escritor). Por sua vez, o leitor de uma obra de ficção não exige "veracidade", pois sabe que, grosso modo, ela lida com fantasia e imaginação. Segundo Aristóteles,⁸¹ a literatura de ficção produz uma realidade mimética, ou seja, o texto é um universo que *reapresenta* a realidade, sem um comprometimento verídico, pois utiliza a liberdade da verossimilhança (as diversas possibilidades de representação). Na comparação com o discurso historiográfico, ele afirma que a poesia (literatura) é uma forma narrativa mais universal, porque não está subordinada a acontecimentos do passado, tendo à sua disposição numerosas possibilidades de recriação do real:

⁸⁰ ROSENFELD, A. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 55.

⁸¹ ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-]. passim.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário.⁸²

Esse mesmo raciocínio do filósofo grego pode ser usado em relação à ficção e à autobiografia. Na forma narrativa (uso da prosa), não se diferenciam, mas no conteúdo há um certo distanciamento: na construção de uma representação de mundo, a ficção apresenta um maior grau de autonomia, estabelecendo suas próprias convenções enquanto que na autobiografia, do mesmo modo que no discurso historiográfico, a narrativa está comprometida com convenções externas ao texto, que, de certa maneira, limitam sua inventividade.

É o que Lejeune nos diz a respeito do pacto autobiográfico: o leitor procura acreditar nas informações apresentadas pelo texto autobiográfico como sendo “verídicas”.

Em suma, a autobiografia pode ser posta ao lado das narrativas de ficção, pois se estamos lembrados de uma das definições para o termo *ficção*, veremos a palavra “modelar”, ou seja, o ato de compor uma realidade. O texto autobiográfico também é uma composição, em que o escritor reapresenta uma vida inteira (caso de uma autobiografia), uma parte da vida (caso das memórias), o dia-a-dia de sua vida (caso do diário) etc.

Apesar de Graciliano Ramos ter construído suas principais obras calcado na narrativa romanesca e inscrito seu nome entre os grandes escritores da literatura brasileira, não causa espanto que a sua última obra seja um livro memorialístico. A impressão é de que o próximo passo em sua produção seria o da confissão por meio da narrativa autobiográfica, pois o autor necessitava do relato íntimo, tão ou mais comprometido com os temas sociais do que os chamados romances engajados. Otto

⁸² Ibid., p. 306.

Lara Resende aponta para a relação estreita entre ficção e memória na obra de Graciliano Ramos, enfatizando a invasão do dado biográfico do autor na composição das personagens romanescas.⁸³

De modo geral, a crítica literária brasileira sempre procurou enfatizar a presença de uma identificação entre as personagens e o autor ao longo de suas obras. Antonio Candido, um dos expoentes dessa crítica, aponta para um processo inevitável de confissão em Graciliano. Segundo ele, nos livros anteriores, o escritor alagoano realizava um testemunho sobre si: "... vê o mundo através dos seus problemas pessoais, sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte."⁸⁴ O romance acaba se constituindo como um molde apertado e incompleto, e as personagens insuficientes para intermediar sua personalidade; o caminho seguido pelo escritor é o do testemunho, da sinceridade, da confissão, em que poderá suprir seu desejo pela sinceridade e verdade; "... a autobiografia foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se."⁸⁵ Quando realizava obras romanescas, Graciliano utilizava as personagens principais (João Valério, Luís da Silva, Paulo Honório e Fabiano) para expressar seu inconformismo diante do mundo, seu pessimismo irremediável, sua frustração perante a realidade constituída; a tese de Candido é de que *Memórias do cárcere* e *Infância* são conseqüências de um caminho inevitável dessa postura de expressão íntima e, também, de meios para compreender o modo de ser do escritor e a sua atitude literária. *Infância*⁸⁶ poderia ser considerada uma quase-ficção, pois o escritor transforma as pessoas em personagens, dando-lhes um contorno literário, restando poucos pontos de consolidação da realidade.⁸⁷

⁸³ RESENDE, O. L. Graciliano: processo aberto no centenário. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1992, Mais!, p. 3.

⁸⁴ CANDIDO, A. *Ficção e confissão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 64.

⁸⁵ Ibid., p. 66.

⁸⁶ Narrativa em que o personagem-narrador rememora sua vivência de garoto no sertão nordestino.

⁸⁷ CANDIDO, op. cit., p. 50.

Essa última observação de Candido é um tanto problemática, porque considera apenas a literatura de ficção como capaz de possibilitar a criação, enquanto que a narrativa autobiográfica de Graciliano parece ter apenas um valor documental, pois a transformação das pessoas em personagens representaria um aspecto extraordinário para esse tipo de modalidade. Em primeiro lugar, deve-se considerar que tanto a literatura de ficção como a autobiografia não são distintas no aspecto formal, pois são construções de mundo. Em segundo lugar, nenhuma das duas consegue satisfatoriamente “reproduzir” o real, pois há, também, na autobiografia a mediação da linguagem e procedimentos artísticos na representação, criando uma imagem de mundo. O “contorno literário” dado às personagens na narrativa de *Infância* é algo comum a qualquer autobiografia, não exclusivo ou característico da obra de Graciliano, pois a construção de personagens, enredo etc. está presente tanto na literatura de ficção quanto no relato autobiográfico. O que talvez possa diferenciar essas duas modalidades narrativas é o grau de compromisso com determinadas convenções externas ao texto.

Nesse sentido, é interessante notar nas observações de Candido, apesar de apontar o aspecto documental dos livros autobiográficos de Graciliano Ramos, a indicação de uma certa liberdade criativa do escritor alagoano em uma modalidade narrativa geralmente comprometida com convenções do real, como é o caso da autobiografia. Nas duas obras, *Infância* e *Memórias do cárcere*, o narrador tenta preencher as lacunas do passado com sua subjetividade, recompondo os acontecimentos de sua infância e do cárcere a partir de fragmentos da memória. A memória exerce um papel decisivo no processo de elaboração da escrita, pois seu “apagamento” e sua subjetividade possibilitam uma mediação do passado, formando uma narrativa a partir de vestígios do passado e não uma narrativa documental, como afirma Candido.

Graciliano busca tecer uma *possibilidade* para seu passado e não a imagem “objetiva” cobrada da autobiografia e da história que, muitas vezes, é exposta de forma declarada por seus autores como sendo uma meta a ser atingida. Em relação ao discurso historiográfico, Hans Magnus Enzensberger enxerga a História como um

discurso que não é baseado apenas na *verdade* dos documentos e na dos historiadores, mas um *discurso coletivo*, fruto de fontes anônimas. Ao lado dos documentos (história como ciência), temos, segundo Enzensberger, o recontar dos fatos e acontecimentos (história oral): "... Desconhecidos e anônimos são os que falam aqui: um discurso coletivo. No entanto, o conjunto destas expressões anônimas, contraditórias, unifica-se e ganha uma nova qualidade: faz nascer a história. Foi assim que, desde os tempos mais antigos, transmitiu-se a História: como saga, como epopéia, como romance coletivo."⁸⁸

A História não teria uma única versão, pois é uma *ficção coletiva*, uma atividade de recontação, em que cada recontador (historiador) intervém e ficcionaliza um conjunto de ficções e fatos colhidos. A História é um movimento dialético, feito de diversas narrações; o recontador opera uma reconstrução daquilo que de uma forma ou de outra aconteceu; o último recontador não será o *definitivo*, pois outros recontadores o sucederão, apresentando novas versões:

Aquele que observar este fenômeno não errará muito ao desempenhar sua função de reconstrutor. Ele não será mais do que o último (ou melhor, como veremos, o penúltimo) de uma longa série de recontadores daquilo que aconteceu de uma forma ou de outra e que se transformou em história no decorrer de diversas narrações. Como todos que o precederam, ele também quer pôr à luz e fazer valer um interesse. (...) O recontador deixa de lado, traduz, faz recortes, monta e transpõe sua própria ficção ao conjunto de ficções encontradas, e isso com plena consciência e talvez não sem algum contragosto.⁸⁹

Não há diferença entre o narrador do discurso literário e o narrador do discurso historiográfico, pois ambos selecionam fatos, escolhem pontos de vista e constroem suas versões; do ponto de vista da composição textual, ambos os discursos (aqui, podemos também incluir a autobiografia no discurso literário) são semelhantes, ou seja, ambos se propõem a construir uma imagem de mundo. Enquanto na literatura de ficção ocorre uma invenção do real, criando uma imagem mais moldável, na história há a

⁸⁸ ENZENSBERGER, H. M. A história como ficção coletiva. In: _____. **O curto verão da anarquia**: romance. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 15.

⁸⁹ Ibid., p. 18.

presença de fatores econômicos, políticos etc. que regulam a construção de mundo feita a partir de indícios do passado.

De uma forma diferente, Hermenegildo Bastos envereda pelo mesmo caminho analítico de Antonio Candido. Bastos propõe uma releitura da obra de Graciliano Ramos a partir de MC, pois nesta há, segundo ele, uma espécie de reflexão sobre ficção e realidade, reavaliando toda a produção anterior do escritor. Tomando contato com a realidade daqueles homens que encontrou na prisão, Graciliano empreende uma auto-análise de suas posições político-artísticas em relação à recriação da realidade; ou seja, o fator empírico permite-lhe complementar de forma autocrítica sua produção ficcional. Ao contrário de Candido, que via a produção autobiográfica de Graciliano como um caminho natural e irreversível, Bastos enfatiza que a escolha pela narrativa memorialística revela um distanciamento proposital da ficção, uma tentativa de escapar aos seus limites. Tal escolha permitirá ao escritor questionar o sentido da ficção, reavaliando sua produção narrativa e se perguntando até que ponto sua literatura conseguiu dar voz às classes oprimidas. Na relação literatura/vida, MC questiona os limites da literatura para tentar compreender a vida; à medida que mergulha na convivência coletiva e no comportamento humano, Graciliano depara-se com a impossibilidade da literatura modificar de modo imediato o mundo e se integrar às massas: “Mas há ainda uma Quarta ação, que tampouco consegue mudar a realidade, isto é, a que caracteriza o autor, a literatura. A literatura é uma instituição, parte do mundo que é necessário transformar. Escrever é um gesto tão débil quanto as ações de Luís da Silva e José Baía. Mas como ao autor não resta senão a literatura, ela se realiza, sim, mas como autoquestionamento.”⁹⁰

Abandonar a ficção permite a Graciliano Ramos levar às últimas conseqüências a problematização do *eu*, numa tensão eu/mundo comum em suas obras ficcionais. Assim como suas personagens, o escritor apresenta uma identidade cindida na relação opressiva que mantém com o mundo e na construção narrativa, pois ao tomar a si próprio como objeto da narração, o *eu* se desestrutura em *outro*, em *herói* (personagem em torno do qual se desenrolam as ações).

⁹⁰ BASTOS, H. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998. p. 39-40.

Em síntese, Graciliano tinha um projeto de criação baseado no testemunho, pois há uma relação estreita entre ficção e autobiografia ao longo de sua obra: os romances são semibiográficos e as autobiografias são ficcionalizadas. Intencionalmente, o escritor realiza uma interpretação da vida, reaproveitando a experiência da vida de forma artística: “Se Luís da Silva, Paulo Honório, etc. são fragmentos do eu do autor, devemos procurar o sentido literário disso. Iremos encontrá-lo no projeto de criação de uma obra que tem por base o testemunho. O autor do testemunho, em busca de sua identidade, só consegue, entretanto, construir fragmentos de seu eu.”⁹¹

Tanto Candido quanto Bastos apresentam uma divisão entre narrativa autobiográfica e ficção, concebendo-as como dois gêneros distintos, com fronteiras delimitadas. Na análise da produção narrativa de Graciliano, ambos separam as obras ficcionais e as obras autobiográficas, enfatizando a passagem do primeiro grupo para o segundo como uma opção natural e irreversível na trajetória do escritor. A literatura de ficção não mais comportava e satisfazia o seu impulso obsessivo em tentar interpretar a realidade, ele necessitava de algo mais “fidedigno”: a autobiografia.

Conforme tentamos demonstrar na discussão sobre autobiografia e ficção, torna-se difícil separar rigidamente as duas modalidades narrativas. Em relação à obra de Graciliano, Candido e Bastos apontam aspectos pertinentes e coerentes que merecem ser levados em consideração. Realmente, há na obra do escritor um entrelaçamento realidade-ficção, em que lances de sua vida se misturam ao universo ficcional, pois sua obra tem como base a experiência. Ficção e autobiografia se misturam, pois Graciliano demonstra uma preocupação com a recriação da experiência vivida e com a tentativa de comunicá-la. Tanto em seus romances/contos quanto em seus relatos autobiográficos, há a construção de uma imagem de mundo que procura interpretar a problemática das relações sociais. Mais do que propor a transformação da sociedade, esforça-se inutilmente por compreender o indivíduo e a sua relação com o mundo. MC é o momento de revisão da sua obra como um todo, em que ele chega à

⁹¹ Ibid., p. 57.

constatação da inutilidade da narrativa como forma de comunicação da experiência e de compreensão do mundo e das relações sociais.

3.2 O SUJEITO CINDIDO

A utilização da narrativa autobiográfica indica, para Hermenegildo Bastos, a hipótese de que Graciliano rompe com a instituição literária por julgá-la insuficiente para compreender a vida, para atuar junto ao excluído socialmente.⁹² Na verdade, Graciliano não abdica tão drasticamente da literatura de ficção, pois tanto a narrativa autobiográfica quanto a narrativa ficcional fazem parte de uma espécie de arquitetura narrativa, o que implica em dizer que o escritor transita pelo universo da *tessitura textual* (engloba todo tipo de produção verbal que busca construir uma imagem de mundo); o que ocorre em MC é uma discussão sobre a capacidade da literatura de ficção em construir uma imagem do mundo e de possibilitar a comunicação da experiência individual ao *outro*.

Em relação ao escritor como protagonista de suas memórias, ele tenta criar uma personagem que corresponda ao seu perfil ideológico como artista e intelectual. Todavia, a modelagem dessa personagem não é realizada de maneira linear, una e pacífica; pelo contrário, a imagem do *eu* é cindida, sendo reconstruída aos poucos e dolorosamente, em um movimento tenso entre presente e passado. Na escrita, o escritor biparte-se: *sujeito da enunciação* (o eu-narrador) e *sujeito do enunciado* (o eu-narrado): "Sentado na cama, o chapéu em cima da valise, abri com o pente as páginas dos três volumes que trouxera: *Território Humano* de José Geraldo Vieira, *Gente Nova* de Agrippino Grieco e *Dois Poetas* de Otávio de Faria. (...) Conservei esses livros muitos meses, acompanharam-me por diversos lugares, foram remoídos, esfacelaram-se, pulverizaram-se, hoje, com esforço, consigo recordar algumas passagens de um deles."⁹³

⁹² Ibid.

⁹³ RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. v. 1, p. 52. As citações referentes ao *corpus* serão assinaladas apenas com a indicação do volume e da página.

No primeiro período do parágrafo, temos o eu-narrado vivenciando os acontecimentos recuperados pela narrativa. Os verbos *sentado* e *abri* indicam ações no momento em que estão sendo realizadas; a partir de "conservei...", o texto reporta-nos para o eu-narrador, o qual comporta tanto o autor empírico (o escritor e intelectual que relata suas experiências de preso político) e o autor narrativo (um *eu* integrante do tecido verbal que tenta reconstruir o *eu* do passado). Por meio da prolepse, o eu-narrador nos antecipa o destino dos livros citados, pois ele está localizado no *hoje*. Há uma tensão entre esses dois sujeitos: o eu-narrador está distante cronologicamente dos fatos vivenciados pelo eu-narrado, resultando em uma cisão, pois a escrita resulta de um movimento de recuperação de traços de uma personalidade de outro tempo e de outra maneira ideológica e estética de pensar a realidade.

Basicamente, MC dialoga com a chamada *ilusão autobiográfica*.⁹⁴ A distância histórico-temporal entre o *eu* do momento da escritura e o *eu* do momento dos fatos vivenciados não permite a apresentação de uma imagem conclusa e definida, pois há uma tensão entre esses *eus*, uma vez que o indivíduo foi se transformando ao longo dos anos; na verdade, ele não procura *apresentar*, mas sim *construir* sua identidade. Assim como a ficção, a narrativa autobiográfica caracteriza-se como uma construção, mas a partir de fragmentos da memória de fatos vividos cujos indícios possibilitam um ponto de partida que necessita ser preenchido.

Graciliano não consegue construir uma imagem integral da sua realidade e da realidade alheia, pois ocorreu uma transformação ao longo dos anos que lhe possibilitou enxergar o seu passado com outros olhos, mais críticos. Segundo Alfredo Bosi, ele desdobra-se em vários sujeitos: escritor, testemunha, preso, autor, autor-testemunha, narrador, Graciliano, memorialista.⁹⁵ Nesse sentido, o primeiro capítulo do livro (da parte "Viagens", do volume 1) é fundamental para compreendermos as relações entre experiência e criação, entre documento e memória. Em linhas gerais, é

⁹⁴ MIRANDA, op. cit., p. 25-31.

⁹⁵ BASTOS, op. cit., p. 123.

um capítulo caracterizado pela presença exclusiva do eu-narrador, o qual oferece uma síntese de muitos pontos desenvolvidos ao longo da obra, situando o leitor no percurso narrativo. Logo de início, relata sua dificuldade em rememorar acontecimentos passados há dez anos, pois não há notas para documentar e a sua memória não é totalmente confiável: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos que silencieei e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa.”⁹⁶

As “notas” feitas durante o período do cárcere foram perdidas,⁹⁷ não permanecendo meio algum que possa *documentar* fielmente sua experiência passada. A inexistência dessas notas comprobatórias representa uma descrença na idéia da palavra escrita funcionar como instrumento de documentação da realidade. A rememoração dos fatos passados há dez anos fica a cargo da memória, entidade subjetiva e imprecisa, passível de falhas. À medida que aumentava a distância cronológica dos acontecimentos do cárcere, a tarefa de escrever o relato memorialístico tornava-se algo impossível. Para o narrador, a escrita é um processo doloroso e tenso de construção de um texto, pois há um conflito em seu íntimo de, por um lado, manter uma exatidão com os fatos e pessoas (uma possível existência das notas) e, por outro lado, privilegiar sua versão (hesita em utilizar verbos e pronomes na 1ª pessoa do singular).

A perda das notas acaba sendo algo positivo, pois duvida de sua real utilidade:

... Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante, mortificar-me por dizer com rigor a hora exata de uma partida, (...) Nesta reconstituição de fatos velhos, neste esmiuçamento, exponho o que notei, o que julgo ter notado.⁹⁸

⁹⁶ v. 1, p. 33.

⁹⁷ Notas que poderiam ser reaproveitadas e publicadas como um diário.

⁹⁸ v. 1, p. 36.

Longe de lamentar com pesar essa perda, o escritor sente-se aliviado, pois seu objetivo nunca foi realizar uma obra documental. Ele nega qualquer tentativa de se prender a documentos, fatos comprobatórios, pois sua principal preocupação é apresentar os acontecimentos do cárcere sob seu ângulo de visão, impregnado de traços subjetivos, revividos difusamente pela memória. Do mesmo modo que não se compromete a se prender a textos documentais, correndo o risco de perder sua liberdade criadora, também não estabelece um método rígido de rememoração (método presente no discurso historiográfico).

3.3 A PROBLEMÁTICA ENTRE O SUJEITO E O MUNDO

Pouco antes de sua prisão, o eu-narrado expressava a sua difícil convivência com o coletivo, com outras pessoas. A vida em sociedade constitui-se em uma eterna fuga, não há espaço para a integridade de sua identidade; em casa, sua esposa o atormenta com ataques de ciúmes: "(...) Mas onde achar sossego? Minha mulher vivia a atenazar-me com uma ciumeira incrível, absolutamente desarrazoada."⁹⁹

No trabalho, há a cobrança dos afazeres burocráticos: "...Conservara-me regulamentar e besta mais de três anos, numa cadeira giratória, manejando carimbos, assinando empenhos, mecânico, a deferir e indeferir de acordo com as informações de seu Benedito, realmente obedecendo a seu Benedito."¹⁰⁰

A obediência irrestrita e arbitrária, a ordem, o poder constituído significam para o escritor a despersonalização do homem, por isso, não consegue viver em uma sociedade e sob um governo que prezam a burocracia, o trabalho pragmático, o patriotismo vazio, o exército ordeiro. Como funcionário da Instrução Pública, aboliu o Hino de Alagoas das escolas, recebendo as mais variadas críticas; analisa o exército

⁹⁹ v. 1, p. 42.

¹⁰⁰ v. 1, p. 42.

como uma instituição que mecaniza o homem, doutrinando-o para repetir gestos e movimentos, descaracterizando-o:

... Esse caso me insinuou, a respeito da disciplina militar, uma opinião, talvez falsa, que ainda hoje conservo. (...) Indispensável estarem os sapatos cuidadosamente engraxados, os fuzis brilhantes à custa de lixa e azeite, os colarinhos mais ou menos limpos, todos os botões metidos em casas, os espinhaços tesos. As pernas direitas devem mover-se simultaneamente, depois as pernas esquerdas, e nenhum dedo se afasta dos outros na continência. É preciso olhar vinte passos em frente, e os passos, em conformidade com a marcha, têm o mesmo número de centímetros. Certo, há outros deveres, mas desse gênero, tendentes à mecanização do recruta. Decoradas certas fórmulas, aprendidos os movimentos indispensáveis, pode o soldado esquecer obrigações, até princípios morais aprendidos na vida civil. (...) Desenvolvem-se a dissimulação, a hipocrisia, um servilismo que às vezes oculta desprezo ao superior.¹⁰¹

Os opostos dessa figura ordeira e padronizada (todos os soldados repetem os mesmos movimentos e ordens) seriam o vagabundo e o marginal, seres descompromissados, sem obrigação de manter obediência a uma ordem social, portanto, com possibilidade de tentar manter sua independência, mesmo que entrem em conflito com o restante da sociedade.

Quando recebe a notícia de sua prisão, Graciliano reage com otimismo, sentindo um “quase prazer”, crente de que no cárcere poderá reencontrar sua individualidade, praticamente perdida em função de sua vida familiar (ciúmes da esposa) e profissional (o emprego burocrático): “Naquele momento a idéia da prisão dava-me um quase prazer: via ali um princípio de liberdade. Eximira-me do parecer, do ofício, da estampilha, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador; iria escapar a outras maçadas, gotas espessas, amargas, corrosivas.”¹⁰²

Logo no primeiro capítulo do livro, o autor vislumbra a sua obra como uma oportunidade clara de liberdade plena de expressão, distante das pressões externas pela escolha de determinados caminhos: “... Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse

¹⁰¹ v. 1, p. 77.

¹⁰² v. 1, p. 45.

pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.”¹⁰³

É também interessante notar que o escritor faz uma analogia de seu trabalho narrativo com a ação do vagabundo. Ele deseja não se prender a regras e horários em sua rememoração, quer “andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo”, ou seja, sem compromissos, sem a obrigação de dar satisfações à sociedade, preocupado apenas com sua liberdade criadora. Mais do que um simples desocupado, o vagabundo é um ser excluído socialmente, vivendo marginalmente e ignorado pela opinião pública, incorporado como um aspecto inevitável. O criminoso, o vagabundo são seres que recebem especial atenção de Graciliano, despertando sua simpatia ao longo do livro; desde *Caetés*, seu romance de estréia, há essa identificação e tematização do indivíduo marginalizado, culminando com o intelectual marginal, Luís da Silva em *Angústia*, e o popular marginal, Fabiano em *Vidas secas*.

Também o atrai o desejo de entrar em contato com criminosos, revelando sua identificação com a figura marginal, com aqueles que entram em tensão com a ordem estabelecida (mas não da mesma maneira que o escritor, pois ele sempre fez uso do expediente literário e da crítica consciente): “... Ou lançar-me-iam, tacitamente culpado, no meio de criminosos, **indivíduos que sempre desejei conhecer de perto** [grifo nosso]”.¹⁰⁴

Graciliano não observa apenas a imagem terrível e cristalizada traçada pela opinião pública; tenta enxergar algo diferente, contestando a generalização, entrando em contato com os criminosos para conhecê-los: “... Lembrava-me da opinião lida anos antes sobre a arte dos criminosos, arte ruim. E vinham-me **dúvidas** [grifo nosso]. Seriam essas criaturas naturalmente insensíveis, brutas, lerdas?”¹⁰⁵

Como lhe é habitual, ele contesta, questiona, põe em dúvida a “arte ruim” atribuída aos criminosos; da mesma forma que, nos romances, questiona as generalizações, as idéias pré-concebidas, mas com a diferença de que em MC há a

¹⁰³ v. 1, p. 36.

¹⁰⁴ v. 1, p. 97.

¹⁰⁵ v. 1, p. 98.

possibilidade de tentar, por meio da representação, compreender a experiência vivida com outros seres: criminosos, burgueses, militantes políticos, intelectuais.

Finalmente, na visão do narrador, Graciliano está livre dos compromissos ideológicos e artísticos, apto a exercer o simples direito de escolher qualquer caminho ou nenhum. Em suas memórias, liberta-se da opressão da escolha de uma determinada proposta imposta, como foi sua época de comprometimento artístico e intelectual com o Romance de 30 e o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Para interpretar a experiência vivida, não há a necessidade da prática de uma literatura engajada e explicitamente vinculada a questões de transformação social. O relato intimista do livro não se configura como algo “egoísta” e desvinculado das questões sociais; ao contrário, apresenta a mesma contundência e preocupação com a realidade, mas com a vantagem de não se submeter a uma proposta partidária. Na verdade, o conjunto da obra do autor, apesar de não ser autobiográfico, sempre foi marcado por uma narrativa intimista em meio ao contexto de produção do chamado *romance social*, ou seja, preocupado com o indivíduo e insubmisso a partidarismos e propósitos de análise social.

Contudo, mesmo com essa liberdade de escolha, será que o autor conseguiu comunicar a sua experiência e compreender o *outro*? A seguir, veremos como isso se apresenta na obra.

Cada uma das prisões experimentadas – Pavilhão dos Primários, Colônia Correccional e Casa de Correção – constitui-se como uma pequena organização social funcionando em cada cárcere. No Pavilhão dos Primários, o primeiro local fixo após o período de viagens, o escritor encontra uma sociedade organizada por uma ideologia política, uma espécie de mentalidade socialista, pois os intelectuais esquerdistas assumiram a liderança dessa sociedade formada no cárcere. Instituem uma estrutura comunitária em que todos devem dividir seus ganhos: “... um dos meios de distribuição era o Coletivo: sangrava-nos em quotas regulares para evitar desigualdades excessivas lá dentro.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ v. 1, p. 344.

Como a maioria dos prisioneiros era pertencente ao Partido Comunista, instituiu-se uma organização em prol do coletivo, em detrimento do individual; ocorrem palestras, aulas, difusão de informações (o funcionamento de uma emissora rudimentar de rádio), recreação, tudo em função de uma comunidade. Mas, além dos integrantes engajados politicamente, havia também outras classes sociais, como aponta o narrador: “... Os meus novos amigos chegados pela manhã rapidamente se ambientavam; a cadência lenta dos nordestinos casava-se a ríspidas vozes estrangeiras. Havia ali **pequeno-burgueses e operários, homens cultos e gente simples** [grifo nosso]. De um lado Rodolfo Ghioldi e Sérgio, **engenheiros, médicos, bacharéis** [grifo nosso]; de outro lado Bagé, companheiro de Medina, e o negro forte, barrigudo, visto ao chegarmos, o **estivador** [grifo nosso] Santana.”¹⁰⁷

Apesar do esforço dos militantes esquerdistas em instituir uma sociedade comunitária, igualitária e, de certa forma, homogênea, a convivência de várias classes sociais (operários, burgueses, intelectuais etc.) pressupõe uma diversidade difícil de ser harmonizada, pois são universos culturais heterogêneos que entram em conflito; no fim, assim como no mundo exterior, temos uma hierarquia social: “... As criaturas perdiam-se na multidão, como desenhos incompletos. (...) E várias, ali perto, ausentavam-se, dividiam-se em grupos; as diferenças sociais, cultura e ignorância, profissões diversas, originavam atritos, ofensas involuntárias.”¹⁰⁸

Há conflitos nessa sociedade, pois seus participantes se dividem em grupos afins, ocorrendo “atritos” e “ofensas”. Como a orientação é direcionada pelos intelectuais, indiretamente ocorre uma subordinação dos grupos: os operários e a “gente simples” se submetem aos intelectuais que, por sua vez, com a chegada de oficiais rebeldes do exército, subordinam-se aos soldados. O principal aspecto que Graciliano observa no Pavilhão - e posteriormente nos outros locais carcerários - é a diversidade, a difícil convivência coletiva. À medida que entrava em contato com seus companheiros de prisão, ele percebia o quanto as diferenças individuais e grupais impunham uma barreira entre os homens, impossibilitando qualquer tentativa de

¹⁰⁷ v. 1, p. 215.

¹⁰⁸ v. 1, p. 317.

entendimento mútuo: "... Comunicação difícil, quase impossível: operários e pequeno-burgueses falavam **línguas diferentes** [grifo nosso]. **Não nos entendíamos, não nos podíamos entender** [grifo nosso]."¹⁰⁹

Há desarmonia nessa organização, pois ocorre a permanência de uma hierarquia social, com a convivência de operários, pequeno-burgueses e os próprios intelectuais esquerdistas. A observação "não nos entendíamos, não nos podíamos entender" oferece uma constatação lacônica de Graciliano em relação à convivência coletiva: a vida em sociedade não possibilita o entendimento mútuo, pois cada indivíduo é um ser social que fala uma "língua diferente", ou seja, que expressa uma característica própria incompatível com o restante da sociedade. A heterogeneidade favorece o conflito de idéias, de características, e a subordinação a uma ordem social (no caso, a ideologia socialista) não propicia a paz que o escritor havia perdido no mundo externo. Assim como João Valério, Luís da Silva, Paulo Honório e Fabiano, personagens que se isolavam do mundo ou eram postas à margem por não se adaptarem, o eu-narrado faz o mesmo no Pavilhão; avesso a qualquer tipo de enquadramento social, ele não se identifica integralmente com os grupos, pois, sem muita convicção, permanece junto aos intelectuais burgueses: "... No Pavilhão achava-me inútil, olhado com indiferença, talvez com algum desprezo. Recusara-me a fazer uma conferência, lançara no Coletivo propostas chochas facilmente arruinadas por Desidério;"¹¹⁰

É visível a sua posição de tentar uma pretensa neutralidade, não se vinculando a ideologias partidárias e negando a forçosa classificação como comunista: "... impossível distinguir em mim um comunista; o meu admirável refúgio de misérias do hospital firmava-se nesta certeza sem repugnância."¹¹¹ Todavia, mesmo apresentando uma convicção de sua "neutralidade", há a existência de uma postura ideológica de Graciliano: a negação de qualquer forma de autoritarismo na atividade de expressão. Nenhum discurso consegue ser neutro, pois sempre há, subjacente, um

¹⁰⁹ v. 1, p. 248.

¹¹⁰ v. 1, p. 288.

¹¹¹ v. 1, p. 289.

posicionamento da maneira de pensar. Até mesmo a busca pela neutralidade de idéias se configura como uma ideologia, ou seja, uma posição de idéias que nega a necessidade de vincular-se a algum tipo de pensamento.

Enquanto os outros prisioneiros e policiais consideram-no um comunista em razão de suas idéias, Graciliano não consegue se reconhecer nessa classificação. Em geral, a todo momento tentam rotulá-lo, enquadrando-o em alguma corrente político-ideológica: "... e ausente da massa, declarando-me artesão, incapaz de entusiasmos e amigo do internacionalismo, sentia fervilharem suspeitas em redor. Já um fanático me havia chamado trotskista."¹¹²

Tanto no aspecto político e intelectual como no aspecto individual, ele permanece à margem, revelando sua difícil relação com o restante dos homens, com o coletivo:

... Aliás não me sentia à vontade em nenhum lugar, foi o pensamento que me ocorreu naqueles dias. Usava roupa e linguagem de burguês, à primeira vista não nos distinguíamos; o mais simples exame, porém, revelaria entre nós uma diferença enorme. Também me distanciava dos operários; se tentasse negar isto, cairia na parlapatice demagógica. Achava-me fora das classes, num grupo vacilante e sem caráter, sempre a subir e a descer degraus, a topar obstáculos. Impossível fixar-me no declive longo da vida estreita. Repelido em cima e embaixo: aqui os modos afáveis e protetores de Adolfo; ali a brutalidade rija do estivador Desidério. Isso me excitava a desconfiança, levava-me a examinar as pessoas com frieza, e qualquer mostra da solidariedade me surpreendia.¹¹³

No instante final de sua estada no Pavilhão faz um balanço das relações vivenciadas nesse espaço; o que Graciliano constata é a sua impossível adaptação ao modo de vida e de pensamento dos grupos sociais que compunham o cárcere. Não se sente à vontade nem com o lugar nem com os tipos humanos. Mesmo com os operários, integrantes das classes menos favorecidas econômica e culturalmente, ele não se mostra compatível. A barreira que se interpõe entre o narrador e os outros homens está muito além de qualquer configuração econômica ou política, pois se situa nas diferenças individuais que entram em conflito quando concentradas em um espaço

¹¹² v. 1, p. 288.

¹¹³ v. 1, p. 356.

restrito; por mais que se tente padronizar com um uniforme ou uma linguagem comum, cada pessoa apresenta uma particularidade difícil de ser apagada em função de um conjunto social. Graciliano prefere implicitamente não ser enquadrado em uma classe definida e aceita socialmente, restando-lhe um grupo “vacilante e sem caráter”. Este seria um espaço à margem de qualquer classificação social, possibilitando o desenvolvimento da individualidade própria de cada pessoa; a característica “sem caráter” não propõe uma configuração negativa, relacionada a uma índole desajustada, mas sim à falta de uma rotulação, à falta de um conjunto constante de aspectos que permitiriam o ajustamento a uma generalização qualquer (por exemplo, intelectuais, operários etc.). O eu-narrado apresenta uma situação parecida com a de Fabiano em *Vidas secas*. Neste livro, as condições adversas da sociedade obrigam Fabiano e sua família a se isolarem do mundo, tornando-os retirantes do sertão nordestino e vivendo sem tomar consciência de sua situação de inadaptação. A personagem que comanda a família não consegue fazer parte de uma classe social, uma vez que não reúne condições (como conscientização crítica de sua situação de miserabilidade) para se opor aos elementos (seu Patrão, o Soldado Amarelo, a Natureza) que oferecem obstáculos ao seu desenvolvimento como indivíduo e, assim, se engajar na luta de classes. Não há meios de lutar pelos direitos de uma possível classe a qual pertenceria. É obrigado a descer a um grau de miserabilidade e de marginalização que o expulsa da sociedade, negando-lhe qualquer espaço físico-social para transitar; não pertence ao sistema. Graciliano apresenta uma consciência crítica, mas também não consegue se situar em espaço algum na sociedade, movendo-se para um grupo marginal. Entre as duas experiências, empírica e não empírica, o caso do escritor amplifica o caso de Fabiano e, no conjunto dos livros, encerra a temática do indivíduo *versus* o coletivo, reexaminando-a e arrematando-a melancolicamente. Quanto ao relacionamento dos homens, a conclusão é lacônica, pois não há entendimento mútuo: “... Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir suas dores, (...) devo ter-me revelado com freqüência egoísta e mesquinho”¹¹⁴

¹¹⁴ v. 1, p. 37.

Por mais que se tente, não há como compreender a realidade alheia e torna-se muito difícil manter a individualidade em uma coletividade sufocante e padronizadora. Tanto na vida exterior como na vida carcerária, o narrador tentou buscar espaço para seu íntimo e tentou compreender o *outro*; todavia, suas tentativas foram frustrantes, resultando ou em uma segmentação de classes sociais (caso dos outros presos) ou em uma marginalização (seu caso).

Na Colônia Correccional, o narrador também viverá uma situação de opressão, em que se sentirá um estranho, sem poder compreender ou ser compreendido pelos outros. Nesse ambiente, há uma configuração social e ideológica um pouco diferente daquela enfrentada no Pavilhão: o engajamento político permanece em segundo plano, pois o que predomina é um agrupamento de criminosos, pobres etc., diferentemente dos presos políticos da prisão anterior. Existe uma espécie de sociedade anárquica, sem uma estrutura sócio-ideológica engajada politicamente. Os principais membros da colônia são os criminosos, livres de qualquer caráter, ordem, partidatismo, ou seja, convenções sociais comuns à nossa sociedade; na verdade, há um código ético interno fundamentado pelo sentido da liberação indiscriminada, numa clara radicalização dos valores praticados fora da prisão: "... a singular sociedade permitia o furto e resguardava-se, nem sequer fingia dissimular os receios."¹¹⁵ Por um lado, essa forma de comportamento se opõe ao mundo externo – em que as convenções estabelecidas na sociedade proíbem o roubo, o furto, o assalto etc., punindo-os com castigos previstos em lei; mas, por outro, essa configuração social radicaliza os princípios da sociedade capitalista, apresentando uma "livre-concorrência" levada ao extremo, radicalizando o processo de acumulação de capital. Mesmo com a existência de papel-moeda, há um sistema econômico rudimentar paralelo, marcado pela troca de favores entre os presos como forma de estabelecer contato e com valor de moeda. Em vários momentos, Graciliano percebe que a solidariedade dos presos é feita em troca de um favor posterior: "O companheiro necessita de alguma coisa? // Essa pergunta já me era

¹¹⁵ v. 2, p. 71.

familiar. Antes de me fazerem qualquer pedido, lançavam generosos o oferecimento.”

116

Esses “generosos” favores não eram gratuitos, seriam cobrados de alguma forma em outro momento, revelando que os interesses de ordem material continuavam na sociedade “controlada” pelos presos – não devemos esquecer que o controle administrativo pertencia à polícia, que obrigava os presos a trabalharem e a permanecerem confinados. Objetos banais também poderiam se converter em algo de um valor muito mais significativo do que aquele dado no mundo exterior, como é o caso de uma cama:

... E Gaúcho se apossou da cama vizinha à porta lateral.

.....
Vossa mercê quer comprar a minha cama?

A princípio não entendi; notei depois que se tratava de negócio regular naquele meio. O sujeito apodera-se de um objeto, declara-se dono e logo o transforma em dinheiro. Essas operações já não constituíam novidade para mim; surgiam-me com frequência indivíduos agachados pelos cantos, embromando-se em longos cochichos, ajustes infindáveis. As coisas miúdas circulavam, passavam de bolso a bolso, e as vítimas dos furtos, cheias de vergonha, sentiam desprezo nos olhos dos profissionais e guardavam silêncio. Nenhum espanto, consideravam-se legítimas essas transações.¹¹⁷

O que parece uma infração aos limites da ética e do comportamento humano em nossa sociedade, na Colônia é visto como natural e aceito pela maioria. Os objetos mais banais, como cinto, escova de dente, pente etc., podem se tornar importantes produtos de comercialização. Não há uma formalidade para a posse, ou seja, inexistente contrato, nota fiscal etc. para firmar a propriedade, pois o mecanismo funciona de maneira flexível e sem obedecer a regras de honestidade.

Pouco antes de se integrar à Colônia, mas já fora do Pavilhão, o narrador volta a apontar a dificuldade em se relacionar com os outros, sendo empurrado para o isolamento: “... E porque essa história de Colônia Correccional? Os lamentos enfureciam-me, e atenazava-me por evitá-los; a maneira hostil e as passadas largas

¹¹⁶ v. 2, p. 98.

¹¹⁷ v. 2, p. 118.

frustravam-me: em qualquer parte achava-se ao pé de mim a sombra queixosa. Essa convivência de naturezas inconciliáveis, prolongando-se, chega a ser tortura, e explica brutalidades, rompantes de que não nos julgamos capazes e nos envergonham.”¹¹⁸

A “sombra queixosa” mencionada é um sentimento de inadequação que persegue Graciliano a todo momento, pois nenhum ambiente experimentado desperta sua afinidade. A obrigatoriedade em se relacionar com “naturezas inconciliáveis” (as particularidades de cada pessoa) é a causa da “tortura”, das “brutalidades”, dos “rompantes”. Ele não pertence a classe alguma, reafirmando num diálogo aquilo que havia enfatizado por meio de uma digressão no Pavilhão: “Meu amigo, você está equivocado. Eu não sou burguês, não exploro ninguém. Se fosse burguês, não estaria aqui. Não pertenço a nenhuma classe, vivo numa camada vacilante, sem caráter.”¹¹⁹

Anteriormente, havia recebido a pecha de “comunista” e de “trotskista”, agora era rotulado de “burguês”. Prontamente ele nega, tornando a afirmar que pertence a um grupo inclassificável, inconstante, sem uma forma fixa. O escritor permanece isolado, escapando para o mundo da escrita: “... Escorreguei para trás das filas, instalei-me perto das pias. Habituei-me desde então a passar horas ali escrevendo.”¹²⁰

No último grande espaço carcerário, a Casa de Correção, ele experimenta um ambiente semelhante ao Pavilhão dos Primários, reencontrando antigos personagens dessa prisão: “... Não me achava inteiramente cego: via em redor médicos, engenheiros, advogados, jornalistas, oficiais do exército, gente que, meses atrás, lia e jogava xadrez no Pavilhão. A ausência de operários deu-me uma indicação: provavelmente estávamos na Sala da Capela, destinada a burgueses e intelectuais.”¹²¹

Encontra uma composição social mais próxima, hospitaleira, a qual permite-lhe desfrutar de partidas de xadrez e *crapaud*, da companhia de presos familiares, inclusive mulheres. Em oposição ao ambiente degradante da Colônia, a Casa apresenta melhores circunstâncias de convivência, dirigida por um diretor cordial, bonachão, conivente com a vontade dos presos, facilitando-lhes regalias: “O diretor apareceu,

¹¹⁸ v. 2, p. 20.

¹¹⁹ v. 2, p. 100.

¹²⁰ v. 2, p. 100.

¹²¹ v. 2, p. 102.

esteve algum tempo a recordar a sua mocidade, em Alagoas. (...) O velho me tratara por você, como se houvesse conhecido a minha família, inexistente, esfarelada no interior. (...) Notei depois que ele se dirigia assim a toda gente: era como se os presos fossem seus filhos.”¹²²

Esse tratamento íntimo e cordial do diretor surpreende Graciliano, pois nem no Pavilhão havia recebido tratamento semelhante. Acostumado à repressão física e psicológica, à falta de condições humanas de subsistência das prisões anteriores, ele põe em dúvida a permanência do diretor no comando da Casa: “... Como um pai de família bonachão e confiante, deixava ao alcance dos nossos instintos formões, goivas, escopos e martelos. Não se conservaria no cargo, disse comigo. Na Detenção haviam-nos tomado até as cordas.”¹²³

Em outro episódio semelhante, na 1ª parte do volume 1, o narrador havia experimentado a mesma surpresa em relação ao comportamento do Capitão Lobo, seu superior durante a permanência em um alojamento de um quartel. Na ocasião, o oficial oferecera um empréstimo de dinheiro como favor especial. Desnortado, a atitude de seu algoz (que o havia acusado de comunista) surpreende o escritor, que recusa prontamente: “Tornei a agradecer e a recusar, as orelhas em fogo, na tremenda **confusão** [grifo nosso] que me causava a **enorme surpresa** [grifo nosso]. Teria realmente ouvido bem aquelas palavras? (...) Achava-me **atordoado** [grifo nosso], como se tivesse recebido um murro na cabeça”.¹²⁴

Mais uma vez, o ser humano surpreende Graciliano, apresentando um comportamento contrário ao habitual. Da mesma forma que o vagabundo e o bandido revelam-se diferentes e mais vivos do que a imagem convencional criada em torno deles, os dois oficiais (principalmente Cap. Lobo, pelo desnortamento causado no escritor) surpreendem o nosso narrador, demonstrando uma incrível generosidade não condizente com a sua posição autoritária e categórica. Além do contato com os outros presos, semelhantes no sofrimento do cárcere, há também o contato com outra faceta do poder, divergente na relação do cárcere. Dos dois tipos, acreditamos que o segundo

¹²² v. 2, p. 199.

¹²³ v. 2, p. 205.

¹²⁴ v. 1, p. 108-109.

seja mais surpreendente para o escritor, pois é uma instância de convivência que não está estreitamente vinculada ao isolamento carcerário, mas também não deixa de estar próxima, numa fronteira entre superiores (soldados e oficiais) e inferiores (os presos). Quando o diretor ou o Cap. Lobo se prestam a favores especiais, estão, de certa forma, ultrapassando a fronteira, mas sem se integrar aos presos. Ao invés de renegar essa proximidade e utilizar um discurso esquerdista de repúdio à opressão (como fariam os presos ligados ao PCB), Graciliano fica desnorteado e tenta, em vão, compreendê-la.

Ao mesmo tempo, a problemática da convivência com os outros presos permanece:

“... O guarda zarolho confessara abertamente o desejo de matar-nos. A oferta do major, as xícaras de café e a paciência do velho Marques não eliminavam esse desígnio sinistro. Nem atenuavam sérias amolações que ali existiam, apesar de estarmos agora em ambiente civilizado. Era penosa a convivência inevitável com pessoas diferentes de mim; certas opiniões afligiam-me; a voz áspera de Amadeu Amaral Júnior intensificava-me as dores.”¹²⁵

Novamente, como havia acontecido no Pavilhão e na Colônia, o *eu* de Graciliano entra em tensão com a maioria, pois não alcança harmonia com pessoas diferentes. Mesmo experimentando um ambiente civilizado e com boas condições de espaço, sem o trabalho escravo, permanece deslocado, como se sua individualidade fosse oprimida por opiniões desconcertantes (principalmente, aquelas que obedeciam a algum partidarismo ou pensamento da maioria), comportamentos sectários (a união dos intelectuais esquerdistas em torno do Coletivo e a imposição deste como norma), vozes ofensivas (a “voz áspera” de Amadeu Amaral). Como das outras vezes, isola-se, fechando-se em si: “Realmente não me abria: era-me impossível qualquer revelação, pois me faltavam segredos. E em geral as conversas me chateavam. Sucedia darem às minhas palavras sentido estranho, responsabilizavam-me com freqüência por idéias absurdas.”¹²⁶

Ele é incapaz de se comunicar de forma satisfatória com os outros presos, sendo mal interpretado e sofrendo incômodo com as conversas alheias. Ao contrário

¹²⁵ v. 2, p. 211-212.

¹²⁶ v. 2, p. 228.

dos outros companheiros de cela que estabelecem uma convivência habitual e normal, Graciliano permanece arredo, separado por um “muro” de incomunicabilidade. Sente-se acuado pela falta de compreensão mútua que nem ele e nem os outros são capazes de resolver.

Somente consegue encontrar sossego quando fica sozinho em uma cela, longe dos companheiros de cárcere: “... Encaminharam-me ao cubículo, o sétimo, se não me engano. Uma cama de ferro, uma banca, um tamborete; ao fundo o lavatório e a latrina. Enfim, depois de tantos meses atribulados, senti o prazer de achar-me só; já não me pulverizava, misturado a outras pessoas. As celas vizinhas estavam fechadas e silenciosas.”¹²⁷

Depois de passar um longo tempo sofrendo com a convivência obrigatória com outras pessoas, experimenta prazer com a solidão, momento especial que lhe permite conservar sua individualidade, oprimida pela coletividade. Quando afirma: “já não me pulverizava, misturado a outras pessoas”, revela que a convivência coletiva espalhava sua individualidade, diluída na massa social, obrigada freqüentemente, mas resistindo, a se enquadrar em alguma generalização (ou dos operários, ou dos intelectuais etc.) que exclui particularidades e elege características iguais para todos os membros de cada grupo, padronizando-os, por isso, Graciliano não se envolvia em corrente alguma, sempre analisando tudo a uma certa distância e procurando não se comprometer.

A liberdade alcançada na produção da narrativa não se reflete na convivência coletiva. Mesmo podendo optar pela escolha do melhor caminho ideológico e artístico, ele percebe que lhe era impossível a integração social. A princípio, como intelectual e artista, o grupo de presos políticos lhe causa simpatia (principalmente com os jogos, discussões e palestras no Pavilhão dos Primários), mas esta logo se desfaz na oposição de idéias, pois Graciliano diverge da ideologia esquerdista, apontando suas falhas e contradições, recusando-se a receber a alcunha de comunista. É uma relação problemática, pois no período em que escreve a narrativa, filia-se ao PCB e mantém com o partido uma ligação tensa, entrando em atrito com a orientação *zhdanovista* (Andrei Zhdânov foi incumbido por Stálin de controlar a produção intelectual e artística

¹²⁷ v. 2, p. 232.

na URSS, impondo um período de autoritarismo no cumprimento da orientação governamental) de obrigatoriedade da prática de uma arte engajada segundo o realismo socialista.

Em seguida, aproxima-se do grupo de vagabundos e ladrões da prisão, mas também não consegue se identificar com este, pois o apego indissolúvel do narrador a normas e regras sociais impede qualquer aproximação. Isso significa que a sua “neutralidade” de pensamento não é algo posto em prática, pois a convivência com o grupo revela um inegável comprometimento social. A personagem é contraditória: por um lado, não se identifica com nenhum grupo; por outro, não consegue se desvencilhar de compromissos sociais. O narrador vive situação semelhante à de Luís da Silva em *Angústia*: afastado dos vagabundos e dos burocratas.

Sobra a ambos os narradores a marginalização, a constatação da impossível relação harmoniosa com o *outro*. Na visão do narrador Graciliano essa dificuldade de conviver coletivamente é algo inevitável e irreversível. A liberdade de escolha não significa necessariamente uma tranquilidade e paz como indivíduo; ao contrário, para o escritor acaba se transformando em um fardo, pois empurra-o para a marginalização.

3.4 EXPERIÊNCIA E COMPOSIÇÃO DE MUNDO NA NARRATIVA

Como frisamos anteriormente, Graciliano Ramos não se adapta a nenhuma das prisões experimentadas, fechando-se e não se integrando a qualquer grupo. O único a despertar seu interesse e simpatia é o vagabundo – ser que não pertence a uma classe social definida e consolidada na acepção tradicional e econômica do termo. Inclusive, no início do livro, declara seu desejo de se comportar como um vagabundo na escrita, mas, ao longo de sua convivência com vagabundos e ladrões, percebe que nunca conseguiria se comportar como um:

... O outro, um rapaz magro, puxou a conversa em voz baixa:
Ordem política e social?
Atrapalhei-me e confessei:
Não entendo.

Pergunto se é preso político, insistiu o rapaz.
 Ah! sim. Porque pergunta?
 Porque ladrão não é.
 Admirei a sutileza do moço, desejei experimentá-la.
 E se eu quiser dizer que sou ladrão?
 Assustou-se, deu uma espiadela em torno, examinou-me fixo, cochichou:
 Não diga. Isso prejudica. Mas se dissesse, ninguém acreditava. O senhor pode ser assassino.
 Também não é. Se fosse, tinha ficado. Para lá só vão presos políticos e ladrões. Ladrão não é.¹²⁸

Como o guarda bem observa, não apresenta características que o alinhem a seres como o vagabundo, o ladrão. Apesar de oprimido pelas regras, o escritor não consegue se desvincular delas, permanecendo simbolicamente preso em vida, sem desfrutar da liberdade do vagabundo:

"... Débil, submisso à regra, à censura e ao castigo, acomodara-me a profissões consideradas honestas. Sem essas fracas virtudes, livre do alfabeto, nascido noutra classe, talvez me houvesse rebelado como José. Não me conformava com tal espécie de rebeldia. Contudo, apesar de nos dedicarmos a ofícios inconciliáveis, a autoridade não nos diferenciava."¹²⁹

A personagem José é um vagabundo, malandro que desperta a atenção de Graciliano em razão de seu aparente descompromisso, de sua maneira peculiar de resolver situações (irreverente, acima das convenções éticas e sociais). O escritor tem consciência de sua submissão às normas sociais e gramaticais ("regra", "censura" e "castigo"), mesmo entrando em conflito com elas. Considerando-as "fracas virtudes", vislumbra a possibilidade de ter sido um rebelde como José, caso não tivesse de se amoldar a uma cultura letrada ("alfabeto") e a uma determinada classe social. Apesar de praticar uma literatura que enfoca o conflito do indivíduo em meio a uma sociedade opressora, é obrigado a pertencer a uma classe, no caso a dos intelectuais. Na prisão, há a possibilidade de se afastar de qualquer grupo, mas perto dos vagabundos e ladrões, ainda continua sendo um "intelectual pequeno-burguês", tomando sua permanência inconciliável com o restante.

¹²⁸ v. 2, p. 34-35.

¹²⁹ v. 2, p. 178.

Essa dicotomia (de um lado, o levantamento da problemática do sujeito em tensão com a sociedade; do outro, a condição inevitável de intelectual) está presente tanto no escritor como em sua trajetória literária, resultando numa obra artística cuja recriação da realidade passa por um processo tenso, impreciso, avesso a engajamentos. Como observa Antonio Candido, a obra de Graciliano está impregnada da sua própria presença. Realmente, sem querermos realizar uma crítica biográfica, constatamos, entretanto, que o escritor de *Vidas secas* é inseparável de seu universo ficcional, pois a sua concepção de literatura abrangia a experiência como necessidade fundamental. Os conflitos vividos por João Valério, Luís da Silva, Paulo Honório e Fabiano são parte da visão do escritor reexaminada em MC. Contudo, ao contrário do que observa Candido, o caminho pela confissão não acontece de maneira natural e tranqüila, mas gradualmente, de forma imprecisa, numa rememoração modulada e modelada pelo tempo:

“Dessa viagem realizada fora do tempo, amas e fardas a enchê-la, a guardar as portas, ligeiros traços hoje se esfumam. Página meio branca. Avultam nela contudo as palavras do soldadinho. Convenço-me de ter sido fiel reproduzindo o nosso diálogo; ao cabo de tantos anos, as perguntas e as respostas vêm nítidas, parecem recentes; não preciso enxertos, pelo menos julgo isto. A magreza e a palidez do moço ainda se conservam. O resto era confusão.”¹³⁰

Graciliano tem dificuldade em compor sua narrativa memorialística, os acontecimentos reaparecem de forma imprecisa, fragmentada. O eu-narrador tenta buscar as imagens do passado, mas elas reaparecem com “traços esfumados”, ou seja, dissipadas, sem uma dimensão clara. No momento de composição de MC, a página está “meio branca”, pois o autor efetua um processo de rememoração gradual, tentando preenchê-la. Aos poucos, começa a relembrar as palavras do soldado, construindo uma imagem do diálogo que tiveram. A impressão de que esse “fato” do passado reaparece de forma nítida e clara decorre em razão do trabalho de modelagem da escrita, em que o seu narrador cria uma noção de organização e totalização.

¹³⁰ v. 2, p. 35-36.

Em suas obras não há uma imagem idealizada do real, mas sim um olhar fracionado, conflituoso, da mesma forma como se apresenta o seu *eu* em MC: cindido em dois, com um intervalo de tempo no meio, marginal e em tensão com a coletividade. Partindo dessa experiência, essa narrativa memorialística só poderia ser árdua no processo de recriação da memória. Em certo momento, discute, a partir da obra de José Lins do Rego, a importância da experiência na composição artística:

... Estranhei José Lins afastar-se da bagaceira e do canavial, tratados com segurança e vigor em obras anteriores, discorrer agora sobre Fernando de Noronha, onde nunca esteve. Um crítico absurdo o julgara simples memorialista, e o homem se decidia a expor a imaginação envolvendo-se em matéria desconhecida. Pessoa de tanta experiência, de tanto exame, largar fatos observados, aventurar-se a narrar coisas de uma prisão distante. O indivíduo livre não entende a nossa vida além das grades, as oscilações do caráter e da inteligência, desespero sem causa aparente, a covardia substituída por atos de coragem doida. (...) Zanguei-me com José Lins. Porque se havia lançado àquilo? O admirável romancista precisava dormir no chão, passar fome, perder as unhas nas sindicâncias. A cadeia não é um brinquedo literário. Obtemos informações lá fora, lemos em excesso, mas os autores que nos guiam não jejuaram, não sufocaram numa tábua suja, meio doidos. Raciocinaram bem, tudo certo. Que adianta? Impossível conceber o sofrimento alheio se não sofremos. O começo do livro de José Lins torturava-me. Quase desejei ver o meu amigo preso. Recusei a afirmação de que a presença dele não nos interessava. Se ele estivesse conosco, jogaria no papel com firmeza nossas almas aflitas, a morte a pingar, dias, meses, em porções, em cárceres úmidos¹³¹

Ao constatar que José Lins havia escrito um romance com um assunto que lhe era desconhecido e fora de sua realidade, Graciliano critica-o. Enfatiza que a experiência é fundamental na criação artística, o escritor precisa experimentar aquilo que está recriando, precisa passar fome, frio, privações. Somente poderá compreender e recriar a realidade alheia, se também puder padecer do mesmo sofrimento do outro, da mesma experiência.

A questão também envolve o fato de que a experiência individual é algo difícil de ser compartilhado. Por mais que se esforce em relatar sua experiência carcerária em forma de livro, Graciliano constata que o “indivíduo livre não entende a nossa vida além das grades”. Ou seja, a falta de diálogo e de entendimento mútuo não fica restrita aos presos, também pode ser pensada em relação ao leitor ou qualquer outra pessoa que possa tentar compreender a experiência carcerária sem uma vivência concreta (que é o

¹³¹ v. 2, p. 215-216.

caso de José Lins do Rego). O narrador sente uma grande angústia por não conseguir reconstruir na narrativa a experiência vivida no cárcere, pois as palavras não são suficientes para construir uma imagem desse passado. Na perspectiva do narrador de MC, não há como “reproduzir” a realidade do *outro*, pois não há como compartilhar essa vida. Ao longo do livro, o autor expressa a todo momento essa preocupação de que seu relato *tentará* recriar uma experiência de vida, pois a memória, a distância cronológica e a falta de entendimento mútuo são obstáculos que impedem a construção de uma narrativa precisa e objetiva. Quase ao final da obra, surge essa conclusão problemática: a experiência individual é compreendida apenas por aquele que a viveu. Paralelamente a essa dificuldade de transmitir sua experiência por meio da narrativa, Graciliano também encontrou dificuldades em se relacionar com o *outro*, ou seja, com os presos e os oficiais do exército nos diversos locais de encarceramento. Os vagabundos, criminosos, operários, intelectuais e artistas eram realidades heterogêneas impossíveis de se harmonizarem e de serem compreendidas pelo narrador.

Da mesma forma que a literatura de ficção é questionada pelo autor na sua capacidade de discutir as relações sociais, a autobiografia também pode ser vista como pertinente a essa problemática. Se esse tipo de narrativa é um relato da experiência de um sujeito ao leitor, o autor de MC se utiliza de uma estratégia de passar a impressão de que a experiência de seu relato é impossível de ser compartilhada com as pessoas externas à prisão, no caso, os leitores. Esse artifício é usado pelo autor para comover o leitor de sua situação problemática. Por meio de um narrador atormentado pela dificuldade de expor o seu *eu* (a objeção em usar o discurso na primeira pessoa do singular) e em transmitir acontecimentos de sua vida, Graciliano representa a sua experiência carcerária como sendo um episódio dramático na existência do ser humano, cuja principal problemática está na falta de entendimento entre os indivíduos. Por mais que se tente a compreensão do *outro*, ele constata que isso é impossível entre os homens.

Para o autor, a narrativa de MC não é um espaço em que a rememoração ocorre de forma espontânea, objetiva e tranqüila. É justamente o oposto: tensa e subjetiva. O leitor que tem a intenção de buscar informações precisas e úteis (no

sentido de pesquisa histórica) na obra de Graciliano, frustra-se e ilude-se. É o que Wander Melo Miranda denomina de *ilusão autobiográfica*.¹³² Graciliano apresenta as suas memórias como uma atividade de *reconstrução* de uma determinada realidade empírica (o período de seu cárcere como preso político brasileiro nos anos 30 do século XX). Seu narrador tenta reordenar os acontecimentos vividos no passado, cuja única fonte de referência são indícios esfumados. Mas, a tarefa apresenta-se difícil, pois necessita recuperar um *eu* do passado da narração, tendo como agravante a perda de muitos acontecimentos na memória. No todo, o autor constrói uma imagem cindida e subjetiva da realidade, apresentando não uma “verdade”, mas a *sua versão* de um momento vivido. É interessante notar que nesse relacionamento entre a experiência do escritor e a narrativa autobiográfica há uma estratégia de leitura: a comoção do leitor. Durante seu relato da prisão, Graciliano se utiliza fundamentalmente da subjetividade para compor a narrativa, pondo em primeiro plano a sua experiência (vivência) de preso sob um regime político de opressão e violência. A memória incerta, a tensão entre presente e passado, a convivência problemática com os outros presos, o cerceamento da liberdade, tudo isso é um estratagema de convencimento e sensibilização do leitor para a sua realidade construída no texto. Numa narrativa autobiográfica “factual”, ou seja, preocupada em compor um relato compromissado com a objetividade e a História, esse artifício narrativo seria minimizado e reprimido, não alcançando o efeito de comoção do leitor. Por isso, o uso de um relato autobiográfico que não se prende a convenções sociais (econômicas, históricas etc.).

Há a imagem tensa da realidade, recriada a partir da experiência do escritor, em que doa seu “sangue”, ou seja, entrega-se totalmente ao processo. Como dado ilustrativo, temos a composição de dois contos no cárcere a partir da sua própria experiência:

A lembrança do hospital se agravava quando me abatia preguiçoso no colchão, de barriga para cima, a olhar os casebres do monte, os indivíduos que subiam e desciam a ladeira vermelha. E o desejo me chegou de narrar sonhos, doidice, rumor de ferros na autoclave, os gritos horríveis de uma criança, um rosto sem olhos percebido na enfermaria dos indigentes e as ronceiras pancadas de um relógio invisível. Já me surgira a idéia de escrever isto. Voltava agora com

¹³² MIRANDA, op. cit., p. 25-31.

insistência. Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. Clemente Silveira poderia facilmente separá-la de mim, serrar-me pelo meio, deixar o lado ruim no mármore do necrotério, deixar o outro viver. Essa estupidez, que me assaltara na Colônia, regressava com força grande, impunha-se. Homem sem olhos, pavorosa máscara de esparadrapo, horas a pingar fanhosas num relógio invisível; o pensamento louco de conseguir desdobrar-me, enviar ao cemitério a banda estragada.¹³³

A estada no hospital, onde passou por um período de convalescença, instiga-o a escrever dois contos, “Relógio no hospital” e “Paulo”, que foram publicados posteriormente na coletânea *Insônia* (1947). Assim como na escritura de MC, seu *eu* está cindido basicamente em dois, os contos também apresentam personagens no hospital, sofrendo delírios, fragmentando-se. Em “Relógio no hospital”, o narrador divide-se fisicamente (paralisado da barriga para baixo) e psicologicamente (adulto e criança), diluindo-se: “Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho.”¹³⁴

Esse momento de delírio também é matéria para outro conto: “Paulo”. Neste temos o devaneio do narrador no hospital, onde sente-se dividido em dois, esmigalhado, com o lado direito do corpo necrótico: “A minha banda direita está perdida, não há meio de salvá-la. As pastas de algodão ficam amarelas, sinto que me decompou, que uma perna, um braço, metade da cabeça, já não me pertence, querem largar-me. (...) Abrir-me-iam pelo meio, dividir-me-iam em dois. Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério.”¹³⁵

Como a personagem, Graciliano também tem o lado direito podre, perdido. Autor e personagem fundem-se, sendo que a experiência do primeiro serve como ponto de partida para a composição do segundo. É um processo de construção de uma imagem do mundo em que se tenta partilhar a experiência modelada no universo ficcional.

O comentário feito pelo autor sobre José Lins do Rego e essas analogias entre o livro e as suas outras obras podem revelar a importância essencial da experiência

¹³³ v. 2, p. 207.

¹³⁴ RAMOS, G. *Insônia*. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972. p. 61.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 69.

como base para o trabalho de construção narrativa. Essa é uma perspectiva que se torna complexa quando nos deparamos com obras (seja autobiografia, seja literatura de ficção) que não se utilizam fundamentalmente de experiência explícita na composição textual. É o caso, por exemplo, de obras que não apresentam um referente externo claro e marcado: autobiografias construídas a partir de uma personalidade inexistente; romances elaborados com base na idealização do mundo, sem um compromisso claro com acontecimentos do presente. Mesmo sem se reportar a experiências vividas, esses exemplos de narrativa podem apresentar uma verossimilhança interna muito convincente e satisfatória. O pacto apontado por Lejeune permite que ocorra uma cumplicidade entre leitor e texto, pois o receptor entra no jogo com o texto, dando-lhe credibilidade. A própria narrativa de Graciliano depende de certa forma desse pacto, pois o leitor é levado, por meio das estratégias de leitura, a aceitar como válida a imagem tensa e incerta sobre o mundo. As “diferenças” ou “proximidades” com a vida do escritor são algo arbitrário e subjetivo, pois há todo um trabalho de modelagem e mediação da realidade na tessitura textual. O próprio narrador do texto não assume o compromisso de produzir uma narrativa objetiva e exata de seu passado carcerário, criando uma *versão* mais livre dos acontecimentos. Quando o leitor firma o pacto com o narrador de MC e passa a aceitar que as informações presentes na obra são subjetivas e construídas a partir de vestígios da memória e não de documentos, de certa forma as convenções externas ao texto tornam-se mais flexíveis e são postas de lado.

Em síntese, o conjunto da obra de Graciliano Ramos enfoca a problemática do indivíduo frente à coletividade. MC reexamina essa perspectiva, trazendo o autor ao centro do problema, e também traz a sua imagem fracionada da realidade e a experiência como fundamental para a criação literária.

4 MEMÓRIAS DO CÁRCERE: A IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Majestade: é costume ouvir-se que a comédia
Corrige divertindo; uma platéia pede-a
Não só para sorrir de máscaras fingidas
Que moram noutro mundo e mostram outras vidas

Mas para descobrir, atrás das fantasias,
A verdade que roça em nós todos os dias.
Cada fala de ator é censura e conselho:
Quando vos sentais lá, estais diante do espelho
E assim podeis vos ver, debaixo do artifício,
A beleza, a verdade, a hipocrisia, o vício.

Molière (Jean Baptiste Poquelin)

Cineasta surgido na metade dos anos 50 do século XX, com uma longa carreira (17 filmes, algo raro no panorama cinematográfico brasileiro),¹³⁶ Nelson Pereira dos Santos construiu uma obra marcada pela interpretação da realidade brasileira, numa tentativa de criação de uma imagem da cultura popular.

Considerado por Glauber Rocha¹³⁷ como precursor do Cinema Novo, no início de sua carreira sofre a influência do Neo-realismo italiano. Em suas primeiras produções, *Rio, 40 Graus* (1956) e *Rio, Zona Norte* (1957), percebe-se a presença neo-realista. No primeiro filme, a construção da imagem de um dos aspectos da sociedade brasileira: a miséria. Ao longo do filme, Nelson focaliza o cotidiano de moradores de uma favela do Rio de Janeiro, apresentando seus pequenos dramas e problemas comuns, como a falta de dinheiro. O fio narrativo contempla várias histórias: o garoto Jorge que necessita de dinheiro para sua mãe doente; Pedro e Judite diante de uma gravidez indesejada; o casal Alberto e Alice que enxerga no casamento a única possibilidade para sair da vida miserável. Em oposição, há a presença de personagens de classe abastada (um suplente de deputado, um empresário) que oprimem os de classe social inferior.

O esforço de Nelson é o de tentar modelar uma imagem desmitificada do Rio de Janeiro e de compor uma personagem que passe a impressão de proximidade com o homem comum, no caso, os favelados, tentando, como no Neo-Realismo, apresentar a “verdadeira” face da cidade, escondida pelos símbolos turísticos: “E é isso que Nelson Pereira dos Santos se propõe fazer em *Rio, Quarenta Graus*, ao virar pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da ‘modernização’ que ia tomando conta do país, o Rio de

¹³⁶ Filmografia (não estão relacionados documentários, curtas e média-metragens): *Rio, 40 graus* (1956), *Rio, Zona Norte* (1957), *Mandacaru vermelho* (1960), *Boca de Ouro* (1963), *Vidas secas* (1963), *El Justicero* (1967), *Fome de amor* (1968), *Azyllo muito louco* (1971), *Como era gostoso o meu francês* (1972), *Quem é Beta?* (1973), *O amuleto de Ogum* (1975), *Tenda dos milagres* (1977), *Estrada da vida* (1981), *Memórias do cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987), *A terceira margem do rio* (1994), *Cinema de lágrimas* (1995).

¹³⁷ Glauber Rocha define Nelson Pereira dos Santos como o protótipo de *autor* (na concepção cinemanovista era aquele diretor que expressava seu ponto de vista em um filme) e *Rio, 40 graus* como o primeiro filme engajado do cinema brasileiro, apresentando uma nova perspectiva de produção e técnica. Cf. ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 82-83.

Janeiro – o mais bonito de nossos cartões-postais, e ao destacar o que ele considerava sua face mais autêntica: a favela e seus habitantes.”¹³⁸

Segundo Mariarosaria Fabris, o filme faz uma oposição entre o mundo dos pobres, solidário e humano, e o mundo dos ricos, calculista e hipócrita: “Dessa forma, tocamos o ponto mais polêmico do filme, a contraposição maniqueísta entre ricos e pobres, sempre apresentada de modo a ressaltar os defeitos dos primeiros e as qualidades dos segundos e a forçar a simpatia do espectador pelas personagens que resistem aos limites da sobrevivência.”¹³⁹

Há, também, no filme uma composição cultural e étnica da identidade do povo, expressa na canção “A voz do morro”, de Zé Kéti, interpretada por Alice, em que há a identificação da raça negra com a classe trabalhadora e o samba como forma de expressão genuinamente popular.

No segundo filme, o cineasta apresenta a trajetória trágica do compositor Espírito da Luz Soares, sambista favelado que morre em um acidente de trem sem conseguir registrar em disco suas canções. Novamente, o esforço do cineasta em arquitetar uma imagem do homem comum, da favela carioca e de seus problemas. Espírito, personagem inspirada na vida do cantor Zé Kéti, luta para melhorar de vida e reintegrar-se a seu filho por meio da música e de um pequeno estabelecimento comercial (em construção). Ao final de sua trajetória no filme, após perder o filho e ser enganado, quando lhe acenava uma esperança, sucede-lhe um desfecho mortal. O principal ponto da longa-metragem é o olhar a respeito da identidade popular e nacional. Apesar da situação de miserabilidade, da morte do filho e do desprezo em relação à sua música, pode-se encontrar nas cenas finais de Espírito, uma possibilidade de redenção por meio do samba, em que a personagem afirma a sua identidade brasileira:

Samba meu
Que és do Brasil também

¹³⁸ FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp, 1994. p. 92.

¹³⁹ Ibid., p. 101.

Estão querendo fazer de ti
Um desprezado João Ninguém
Mas o morro não te esqueceu
Para nós o samba não morreu

Tens na Mangueira e na Portela
No Salgueiro e na Favela
Tua representação¹⁴⁰

Nelson se esforça por criar uma imagem do samba e da figura do compositor injustiçado como expressões autênticas da cultura popular brasileira, mas que são desprezadas e/ou exploradas pela indústria do entretenimento (os representantes da indústria radiofônica que espoliam uma canção de Espírito) e mitificadas e caricaturadas pela classe média intelectualizada (Espírito é tratado de forma pitoresca e distante pelos amigos intelectuais da personagem Moacir durante uma discussão sobre cultura).

Esses dois filmes tornam-se a base para o movimento cinemanovista que eclode com força nos anos 60. Nesse momento, em 1963, Nelson lança *Vidas secas* (seu 5º filme), adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, um marco inicial do movimento. O filme apresenta o drama de uma família de retirantes acossada pela seca e pela miséria no sertão nordestino. Como produção fílmica, reúne aspectos formais e temáticos comuns ao ideário cinemanovista. Glauber Rocha enfatiza o aspecto de denúncia de um estado de miserabilidade presente numa região semi-árida do sertão nordestino;¹⁴¹ o filme apresenta características formais que foram difundidas pelos cinemanovistas: entre elas, a fotografia sem filtros e artificialismos e as locações externas (ambas com o objetivo claro de construir uma imagem da realidade brasileira). Ao traçar as diretrizes para um cinema que tentava criar uma leitura da realidade brasileira, Glauber também enfatiza que o filme, ao denunciar a miséria do homem nordestino, poderia provocar um estado de conscientização crítica no espectador (principalmente nas massas populares) sobre a realidade brasileira.¹⁴²

¹⁴⁰ SANTOS, N. P. dos. *Três vezes Rio* – roteiros de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 212.

¹⁴¹ ROCHA, *Estética da...*, p. 167-168.

¹⁴² ROCHA, op. cit., p. 167-168.

Além desses aspectos, Nelson esforça-se por traçar uma imagem da cultura nacional e popular. A festa religiosa, o sincretismo religioso (simultaneamente a crença no mito judaico-cristão da igreja católica e no misticismo das benzedadeiras), o carro de boi, o Bumba-meu-boi são manifestações que compõem uma faceta da cultura popular do nordeste brasileiro. No momento em que Fabiano, personagem que encabeça a família de retirantes, negocia com seu Patrão, ocorre uma tensão entre o som do carro de boi (expressão de uma cultura popular) e o violino (expressão de uma cultura européia e “sofisticada”). Enquanto o carro de boi é mais espontâneo e comum ao universo de valores de Fabiano, o violino é algo estranho que causa admiração e culto, um objeto pitoresco em uma realidade miserável como o sertão nordestino.

Há, também, no filme a presença de uma posição neo-realista na interpretação da sociedade brasileira. No aspecto, o plano-sequência tenta tecer uma representação objetiva da realidade por meio de uma continuidade sem cortes; no conteúdo, o olhar humanista de Nelson em relação às personagens, cria uma ilusão de continuidade do olho humano na objetiva da câmera, pois essa técnica pode ser interpretada como uma tentativa de compartilhamento do sofrimento e do ponto de vista das personagens com o espectador.¹⁴³

Em resumo, esses três filmes representam, na trajetória de Nelson, um momento de construção de uma visão da cultura popular e a representação dos seus componentes marginalizados, fato tornado evidente na sua ligação com o Neo-realismo e na sua inserção no Cinema Novo. O próprio Nelson, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*,¹⁴⁴ relata que o cinema italiano era a chave para lançar um olhar sobre o universo da favela. Todavia, esse olhar não se apresenta da mesma forma que no Neo-realismo italiano, pois o diretor não discute a mesma problemática do contexto italiano (que era a situação de crise social do pós-guerra), utilizando essa influência cinematográfica apenas como base teórica para a inserção do filme na realidade

¹⁴³ Em geral, no restante da produção cinemanovista, esses dois aspectos ocorriam de outra maneira, principalmente a partir da segunda fase. Na forma, havia uma influência da montagem soviética e da *Nouvelle Vague* francesa; no conteúdo, o olhar é implacável, apresentando uma crítica violenta da sociedade brasileira.

¹⁴⁴ SANTOS, N. P. dos. Cinco décadas de Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1999. p. 8. Entrevista concedida a José Geraldo Couto e Alcino Leite Neto.

brasileira (que não havia sido afetada pela mesma crise da Itália e apresentava problemas sociais decorrentes de outros fatores). Tanto o Cinema Novo quanto o Neo-realismo italiano propunham politizar a arte, compreendendo-a como fator de construção de consciência política das massas para transformar o sistema sócio-político-econômico vigente. Talvez uma das principais diferenças entre as duas estéticas esteja na forma como cada uma delas se utiliza de efeitos cinematográficos para tentar provocar uma politização no espectador. O CN utiliza uma linguagem tensa, descontínua e fragmentada (em alguns filmes) para representar a realidade, demonstrando que o cinema “simula” o real; o objetivo é de incomodar o público para os problemas da realidade. O Neo-realismo prefere utilizar uma linguagem linear e contínua, “camuflando” os recursos narrativos de representação; o objetivo é de identificação do público com a realidade.

Havia, nesse momento inicial da carreira de Nelson Pereira dos Santos, uma proposta de criação de uma imagem objetiva e crítica da sociedade. Como nos mostra Helena Salem,¹⁴⁵ durante os anos 50, Nelson era filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), o que significava artisticamente a fidelidade a uma série de idéias programáticas do próprio partido, as quais estabeleciam, entre outras, a necessidade de formar uma consciência crítica da realidade nas massas. Seguindo a orientação de Moscou, o PCB exigia uma arte calcada no realismo socialista, ou seja, “uma arte de exaltação do ‘popular’, figurativa por excelência, maniqueísta na essência.”¹⁴⁶ A base dessas idéias é passada como fundamental para a produção artística dos filiados ao partido. Nelson produz um cinema influenciado (como é caso de *Rio, 40 graus*) por esse ideário esquerdista no qual, num primeiro momento, acreditava integralmente, mas que logo se revelará uma “camisa de força” aos seus partidários, pois o PCB impunha de forma autoritária a fidelidade ao seu programa de idéias.¹⁴⁷

¹⁴⁵ SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. passim.

¹⁴⁶ Ibid., p. 73.

¹⁴⁷ Ibid.

Diferente do claro engajamento político-social que caracterizou a primeira fase da obra de Nelson e a sua inserção no CN, o filme *Memórias do cárcere* marca uma nova posição na sua trajetória cinematográfica a partir da década de 1980. Após a experiência de filmar *Vidas secas*, o cineasta retorna à obra de Graciliano Ramos num momento de crise criativa do cinema brasileiro e de redefinição da situação social e política do país (redemocratização e abertura política). Nesse sentido, Nelson aproveita o momento histórico para realizar uma espécie de reexame da ditadura militar pós-64 e do seu passado como artista e intelectual na cultura brasileira.

À primeira vista, o filme MC é apenas uma produção de época que retrata os momentos difíceis passados pelo escritor Graciliano Ramos durante seu período de prisão sob o regime ditatorial de Getúlio Vargas em 1936. De fato, a obra apresenta essa fábula, mas pode-se ler algo mais na trajetória da personagem: um discurso implícito, em que a situação de um passado distante (a ditadura Vargas) é utilizada metaforicamente para discutir a situação de um passado recente (a ditadura pós-64) do momento de produção do filme (anos 80, período de abertura política). O processo semelhante de solapamento da democracia e dos direitos individuais ocorrido nos anos 30-40 se repete no período pós-64 com a promulgação do AI-5 (Ato Institucional nº 5 que revogava os direitos políticos e as liberdades individuais). A figura do escritor Graciliano representa a arte (literatura/cinema) como forma de luta contra a repressão e como um manifesto pela liberdade.

Por estar tão próximo cronologicamente dos piores momentos da ditadura pós-64 (os chamados “anos de chumbo”), o filme projeta no período político-social dos anos 30 uma perspectiva de reexame dos anos 60-80. Apesar da diferença de época, são dois momentos da história brasileira marcados por situações semelhantes de repressão e cerceamento das liberdades individuais e dos direitos civis. Quando o Estado Novo foi implantado na sociedade brasileira nos anos 30, as instituições democráticas entraram em crise, tornando-se comum o controle da liberdade de expressão e a repressão violenta contra aqueles que se opunham ou que criticavam o novo regime; em meados dos anos 60 ocorre novamente semelhante quadro político: ascensão dos grupos militares ao poder, revogação dos direitos individuais e repressão política. A impressão

que se tem é a de que a história se repete: o autoritarismo é figurado como uma força negativa presente na estrutura social brasileira, sempre a ameaçar a frágil democracia.

Logo no início do filme, a personagem de Graciliano Ramos é presa sem uma acusação formal ou mesmo um processo penal, sendo retirada de sua casa por uma unidade policial. O que se segue é uma trajetória de encarceramento em vários locais, em que são freqüentes a falta de informação e a imposição de acusações arbitrárias.

INT. – CELA DO QUARTEL MILITAR – DIA

Enquanto o cap. Lobo caminha e acende seu cigarro, Graciliano autografa um livro.

CAP. LOBO – (pega o livro) Obrigado. (pausa) Respeito suas idéias. (pausa) Não concordo com elas, mas respeito-as.

GRACILIANO – (intrigado) E quais são minhas idéias? Ainda não me expliquei.

CAP. LOBO – (sarcástico) Ora, ora, ora. (pausa) Na sala vizinha há um oficial preso. Os senhores prometem não comunicar-se com ele. Sei que cumprirão com a palavra empenhada. Peguem suas toalhas e venham comigo.¹⁴⁸

Tudo permanece num plano obscuro, do “oficioso”: as idéias contestadas por Lobo não são declaradas, especificadas ou mesmo usadas diretamente como acusação; apenas são insinuadas e indicadas indiretamente, num clima de perseguição a qualquer crítica considerada como “subversiva”. Em outro momento, o escritor é acusado abertamente de *comunista* e esta denominação generalizadora (para o regime, todos os perigosos eram classificados como comunistas) por si só configura-se como motivo suficiente:

EXT. – QUARTEL – DIA

Graciliano e cap. Mota caminham rindo em direção à cela.

GRACILIANO – Como é aquele da mulher solteira?

CAP. MOTA – (cantarolando) “Nunca vi mulher solteira...”

Mota pára subitamente de cantar.

GRACILIANO – Que que foi?

CAP. MOTA – (respeitoso) O general.

¹⁴⁸ A transcrição de cenas do filme foi feita por mim apenas a partir do mesmo, sem recurso de outra fonte (por exemplo, roteiro cinematográfico) e com a única finalidade de facilitar ao leitor uma idéia da referência de determinada seqüência.

Dois oficiais passam à frente de um pelotão. Um deles chama a atenção do general. Graciliano e Mota são chamados.

OFICIAL – General, esses senhores...

GENERAL – (para Graciliano) Comunista, hein?!

GRACILIANO – (espantado) Não!

GENERAL – (duvidando) Não?! Ham! Comunista confesso.

GRACILIANO – De forma nenhuma, não confessei nada.

GENERAL – Se o Governo deixasse, eu o mandava para um pelotão de fuzilamento.

GRACILIANO – (desafiando) E porque não manda fazê-lo, primo?

O rótulo “comunista” é insinuado como uma acusação generalizadora, sem uma fundamentação documental ou mesmo a formulação de um inquérito legal. O momento histórico é de vigência do Estado Novo, um regime caracterizado como ditatorial, pois impunha uma vigilância ostensiva a intelectuais, artistas, operários etc., ou seja, todo aquele que se opusesse aos métodos do governo constituído ou mesmo criticasse a situação social do Brasil. Portanto, Graciliano é preso porque suas idéias “comunistas” eram entendidas pelos censores como contrárias ao regime, mesmo ele não entendendo e não aceitando a classificação imputada.

No entanto, mais do que dar a perceber se o escritor era ou não de esquerda, os diálogos do filme enfatizam o obscurantismo e a insinuação predominantes nesse período. Não há processo oficial contra Graciliano, sua prisão acontece de forma arbitrária:

INT. – ENFERMARIA DO PAVILHÃO DOS PRIMÁRIOS – DIA

Festa pelo lançamento de um livro de Graciliano. O advogado Sobral conversa com ele.

GRACILIANO – (incrédulo) Mas Dr. Sobral, como que o senhor vai preparar a defesa, se nem existe acusação? Não há processo.

DR. SOBRAL – Dê graças a Deus. Por que é que o senhor está preso?

GRACILIANO – Sinceramente não sei. Nunca me disseram nada.

DR. SOBRAL – São uns idiotas! Dê graças a Deus. Se eu fosse chefe de polícia, o senhor estaria aqui preso regularmente.

GRACILIANO – Pois bem. E onde o senhor iria achar matéria para isso?

DR. SOBRAL – Em seus romances, homem. Com as leis que fazem por aí, os romances dariam para condená-lo (aponta para o livro de Graciliano).

Desconhecendo ou desmerecendo o poder de sua literatura, o escritor não consegue perceber o perigo que os seus livros representam para o governo Vargas. A

situação pode ser interpretada como a construção de uma imagem do absurdo daqueles anos de regime autoritário, pois era um período de perseguição a todo aquele que sinalizasse uma oposição à estrutura do poder oficial. De personalidades a cidadãos comuns, todos poderiam ser presos caso expressassem sua crítica ou mesmo seu descontentamento com a situação social e política do país. Em virtude de sua influência e de seu alcance junto aos meios de comunicação de massa, escritores, jornalistas, músicos etc. eram o principal alvo dos censores, os quais procuravam obsessivamente qualquer tipo de indício em livros, discos, panfletos, filmes etc. Em meio a esse contexto, a obra de Graciliano também era vítima da sanha dos órgãos de controle como o DIP (Departamento de Informação e Propaganda). O texto de abertura do filme pode sintetizar um pouco esse difícil momento de cerceamento da liberdade individual:

Em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o Governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provoca a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou desse episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme.¹⁴⁹

Da maneira como o filme trata da questão, pode-se interpretar que a forma mais eficaz de alcançar a liberdade e a integração entre os indivíduos é por meio da constituição da arte. Esta torna-se um instrumento possível de expressão das vozes reprimidas e de união de seres heterogêneos. A imagem do mundo criada na tessitura artística (literatura/cinema) permite uma liberdade de expressão aos grupos marginalizados.

Ao longo do filme, as imagens em torno do escritor adquirem contornos significativos. Principalmente na prisão de Ilha Grande é que temos um comportamento bem característico da personagem. Em seu diário, registra histórias, personagens e acontecimentos do cárcere sob o seu ponto de vista. Isolado dos outros presos no momento de composição das notas, Graciliano assume a figura do escritor em seu

¹⁴⁹ Texto de abertura do filme

trabalho solitário de escrita sobre as suas impressões da realidade. Em diversos momentos temos a sua imagem por inteiro: sentado sobre os joelhos, numa postura de meditação e concentração. Enquanto os outros presos utilizam sua capacidade física e intelectual apenas para o esforço físico de um trabalho forçado, ele pode usar essas mesmas capacidades para a atividade mental e criativa de composição de seu diário. Mesmo os presos pertencentes ao grupo politicamente engajado revelam-se inábeis para produzir um texto, buscando auxílio junto ao escritor:

INT. – ALOJAMENTO DA COLÔNIA CORRECIONAL – DIA

Um grupo de presos acaba de finalizar a redação de um texto e agora está em dúvida quanto a submetê-lo à avaliação de Graciliano.

PRESO – (segurando o texto) Tá bem, tá bem. Eu vou falar com ele.

Sentado a uma certa distância, Graciliano trabalha em seus escritos. O preso se aproxima com o papel.

PRESO – (cauteloso) Companheiro. (pausa) Nós vamos precisar de você. (pausa) Uma tarefa: corrigir isso aqui.

Graciliano pega o papel e começa a analisá-lo. Quando começa a realizar a primeira correção, o colega impede-o.

PRESO – Peraí, peraí! Não pode mudar tudo, não! Que é isso?! (com o papel na mão) Isso tá discutido e aprovado, tem que ser assim mesmo. Você só vai consertar os verbos e botar as vírgulas.

Graciliano torna a analisar o texto.

GRACILIANO – Você vai me desculpar, amigo. Mas isso não tem o menor sentido, a correção é indispensável.

O preso pega o papel e permanece em dúvida.

PRESO – Bom, eu vou levar seu palpite lá, eles que decidam.

Enquanto discutem, Graciliano continua em seus escritos. Já com a aprovação do grupo, o preso torna a falar com o escritor.

.....
GRACILIANO – Infelizmente, a redação está cheia de erros.

Graciliano é o único entre os presos da Ilha Grande que utiliza seu intelecto e suas mãos para o trabalho criativo e livre. Em todas as vezes que os presos cumprem a

ordem de formação de filas indianas para receber instruções do comandante-chefe da prisão, eles são obrigados a assumir uma postura bem peculiar: em sinal de obediência, cruzam os braços e abaixam a cabeça. Metaforicamente, essa imagem pode ser interpretada com uma significação extremamente forte: a cessação da liberdade de criação. Os braços podem ser lidos como um símbolo da criação do homem (no campo da ciência, da arte, da arquitetura), pois a mão é o instrumento pelo qual se pode manipular e manusear os objetos, dando-lhes forma e conteúdo. O movimento de cruzamento dos braços prende as mãos ao corpo, deixando-as inertes, inibindo o potencial criativo do homem. Portanto, tanto o trabalho forçado quanto o cruzamento de braços podem ser interpretados como maneiras simbólicas de repressão da liberdade de expressão. Isso mostra, no filme, que a violência contra o homem não está apenas presente nos maus tratos e nas péssimas condições de higiene, mas principalmente no cerceamento de sua criatividade e opinião.

Em outra cena, o diálogo entre Graciliano e o diretor da Ilha Grande oferece uma idéia da força da expressão:

EXT. – SALA DO DIRETOR – DIA

Graciliano sai acompanhado do diretor da prisão.

DIRETOR – Espero que o senhor compreenda a minha posição.

GRACILIANO – Como?

DIRETOR – Não se esquecendo de mim.

GRACILIANO – (irônico) Levo recordações excelentes, doutor, e hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.

DIRETOR – (intrigado) Pagar como?

GRACILIANO – Contando lá fora o que existe em Ilha Grande.

DIRETOR – (preocupado) Contando?

GRACILIANO – Sim, doutor. (pausa) Escrevendo. E ponho tudo isso no papel.

DIRETOR – O senhor é jornalista?

GRACILIANO – Não, doutor. Faço livros. (pausa) Vou escrever um sobre a Colônia Correccional. (pausa) Os senhores me deram um assunto magnífico.

Enquanto Graciliano caminha para um lado, o diretor retorna.

DIRETOR – (falando aborrecido para si) A culpa é desses cavalos que ficam mandando gente pra cá que sabe escrever!

A escrita pode ser interpretada como uma forma de o artista (na fábula, Graciliano; no filme enquanto obra, Nelson) construir a sua imagem crítica do mundo.

Nesse trabalho de composição, o meio artístico permite-lhe dar voz às personagens que fizeram parte da experiência do cárcere. Tecer uma imagem da vida desses seres é uma maneira de agregar a contribuição de suas histórias e idéias ao processo de composição, fornecendo uma obra que as liberta por meio da expressão de suas vozes marginalizadas. O “assunto magnífico” a que se refere a personagem do escritor não é somente aqueles acontecimentos relacionados à repressão e à tortura, mas também à experiência e contato com a realidade do *outro* que possibilitou um crescimento pessoal ao escritor (e também ao diretor do filme, como veremos posteriormente).

Em seguida, na seqüência final do filme, Graciliano é libertado da prisão, ocorrendo uma simbolização da liberdade física e de expressão, representada no chapéu atirado ao alto que se funde à imagem de uma gaivota voando: “... contrariando seu jeito retraído, Graciliano [...] atira para o alto o chapéu de palha, que a intervenção de uma *zoom* transforma em simbólica gaivota. Solto como um pássaro, Graciliano decidiu que não irá ocultar com o chapéu a tonsura de presidiário, a marca exterior de sua expiação, do seu tormento e do seu brio.”¹⁵⁰

Após a fusão da imagem do chapéu com a gaivota, segue-se a imagem de um barco em alto-mar, acompanhado da trilha musical “Marcha Solemne Brasileira”, de Gottschalk. Além do possível significado de liberdade que a imagem da gaivota e o barco em movimento denotam, a trilha sonora é mais um elemento a enfatizar esse aspecto. O acompanhamento musical pode ser interpretado como mais um elemento a ressaltar o aspecto criativo da arte, ou seja, a liberdade de expressão. Mesmo realizando uma paráfrase do Hino Nacional brasileiro, com sua melodia grandiosa acrescentando acordes em escala maior e tiros de canhão, a música de Gottschalk não deixa de ser uma expressão de liberdade, reorganizando o arranjo musical original do hino brasileiro e ampliando sua grandiloqüência e exaltação. Embora preste uma homenagem ao Hino Nacional, a “Marcha Solemne Brasileira” foi censurada pelo poder oficial: em 1973, a Comissão Nacional de Moral e Civismo proibiu a peça “Grande fantasia triunfal”, que é baseada na “Marcha Solemne”, acusando-a de “crime de lesa-

¹⁵⁰ AUGUSTO, S. Memórias do cárcere. In: LABAKI, A. (Org.). **O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil = The films from Brazil: from The given word to Central station.** São Paulo: Publifolha, 1998. p. 150-151.

cultura”; somente em 1981 foi liberada. Assim como a personagem Graciliano sofreu uma perseguição do poder oficial nos anos 30, perdendo sua liberdade de expressão, a peça musical de Gottschalk também foi censurada durante os anos 70-80. Em certo sentido, ela pode ser interpretada como uma crítica ao autoritarismo, pois a sua inclusão na trilha sonora do filme serve para alertar sobre a repetição de processo semelhante de cerceamento da expressão, vivido pela peça de Gottschalk, na trajetória de Graciliano.

Os prováveis efeitos do diário escrito pela personagem na fábula do filme serão sentidos apenas no futuro, quando será publicado em forma de livro. E o futuro é o filme, ou seja, MC seria, nos anos 80, a concretização do livro sugerido na fábula da personagem Graciliano (anos 30); mas em vez da forma artística da literatura, temos o cinema como meio expressivo para a construção de uma imagem libertária e agregadora da arte.

O cinema é um meio artístico produzido por uma equipe coletiva (em que um diretor supervisiona e coordena vários profissionais, assinando como o autor criativo e intelectual da obra) e destinada a exhibições coletivas – em termos de produção, a literatura é uma atividade individual, mas que sofre todo um processo coletivo de distribuição dos livros ao público (como parte desse processo estão o editor, o redator, o gráfico e o vendedor). Em uma das cenas do filme, as anotações do escritor são salvas da censura carcerária graças à intervenção dos outros companheiros de prisão:

INT. – DORMITÓRIO – DIA

O comandante-chefe entra no dormitório para uma vistoria.

COMANDANTE – Fiquem onde estão! De braços cruzados e não se mexam!

Enquanto o comandante-chefe e seus soldados caminham até Graciliano, as anotações do escritor vão sendo distribuídas entre os presos e escondidas em seus corpos, por baixo da roupa.

O comandante-chefe revista Graciliano.

COM. – Abra a valise.

Graciliano obedece. As notas continuam sendo distribuídas.

COM. – (bravo) Onde estão os papéis que estavam aqui?

GRACILIANO – (dissimulando) Qual papel? (pausa) Não há papel. O papel que eu trouxe os senhores tomaram.

COM. – Não seja ingênuo! Você me entende. Aqueles papéis que você escrevia o tempo todo!

O comandante-chefe vasculha novamente a valise, achando um livro e rindo debochadamente.

COM. – (sério) Diga! Onde estão os papéis?!

GRACILIANO – Sei lá.

Além de libertação, a escrita é vista no filme como um agente de comunhão. Estabelece um elo entre os presos, sejam eles políticos, intelectuais ou criminosos, todos se sensibilizam. Ampliando ainda mais o significado da cena, podemos também ver nela uma referência ao poder do cinema, pois é uma forma artística que concentra o trabalho coletivo; assim, os presos se articulariam em torno da obra de Graciliano, como se fizessem parte de sua elaboração, contribuindo com suas histórias, experiências, idéias, libertando-se da repressão e da inibição criativa contidas no gesto de cruzar os braços e no trabalho escravo. Temos, portanto, uma perspectiva coletiva, apresentando a arte (literatura/cinema) como um agente de comunhão.

De modo extraordinário, Nelson Pereira dos Santos faz uma ponte entre os anos 60-80 e os anos 30, promovendo uma revisão de 50 anos de história brasileira. O autoritarismo do poder oficial reflete um organismo viciado que está presente na estrutura social do país, ameaçando freqüentemente a incipiente democracia brasileira e a expressão das numerosas vozes da cultura brasileira. O filme defende que a melhor forma de possibilitar a expressão da individualidade é por meio da arte, instrumento capaz de criar uma imagem de união de diferentes vozes da cultura brasileira e de sua libertação por meio da expressão.

Além da revisão da história brasileira, com esse filme Nelson também faz uma espécie de revisão do cinema brasileiro, principalmente da sua própria trajetória como diretor. Ao contrário de filmes como *Rio*, *40 Graus*, *Rio*, *Zona Norte* e *Vidas secas*, marcados pelo uso de uma estética neo-realista e de um comprometimento ideológico com o pensamento de esquerda, em MC ocorre uma valorização técnica do cinema clássico, em uma tentativa de compor uma obra artística desvincilhada do ponto de vista estritamente teórico (sociológico) na interpretação da realidade.

A partir de *Rio, Zona Norte*, Nelson começa a se afastar do PCB, pois o partido desaprova a sua posição artística, interpretada como um pouco distante das propostas programáticas. Para preservar a sua liberdade de criação, Nelson se desfilia do partido, mas sem abandonar a tentativa de praticar um cinema engajado socialmente, caracterizado por uma postura neo-realista e um envolvimento com o CN. No decorrer de sua trajetória, a preocupação em construir uma imagem da cultura popular brasileira e da realidade nacional pode ser encontrada em filmes como *El Justiceiro* (panorama da situação social e política pós-golpe militar) e *O amuleto de Ogum* (a religiosidade como traço expressivo da cultura brasileira).

Paralelamente, sua obra inicia uma transformação formal e ideológica, abandonando a orientação neo-realista na interpretação da realidade e o sectarismo partidário na concepção de mundo e de arte. A representação objetiva de mundo mediada por um discurso sociológico já não era suficiente ao cineasta para a constituição de seus filmes e ele inicia uma trajetória de busca por um cinema que o aproximasse do povo. No fim dos anos 60 e início dos 70, filmes como *Fome de amor* e *Azylo muito louco* inquietam a crítica e o público da época, pois apresentam uma narrativa não-linear, experimental, uma montagem que não segue a ordem lógica usual e uma linguagem extremamente metafórica, rompendo com o estilo característico (narrativa linear, montagem impregnada de planos-sequência) dos filmes anteriores de Nelson. Em especial, *Fome de amor* significa para o próprio cineasta uma libertação estético-ideológica de determinadas correntes programáticas:

É um filme-limite. Eu gosto muito dele [*Fome de amor*] porque é o seguinte: uma transformação em termos de linguagem, de relação com o próprio cinema. (...) Eu estava condenado a ser o cineasta sociológico, clássico, aquele padrão de *Vidas secas*, e pelo fato de ter exercido isso eu tava sentindo que era uma coisa superada, não era mais um instrumento apto para transar a realidade social e emocional, não dava mais pé aquele tipo de filme. Porque muita coisa tinha escapado.¹⁵¹

De fato, o filme é o oposto de *Vidas secas*, encaminhando a trajetória cinematográfica de Nelson para outra direção. Há a luta armada, a revolução no

¹⁵¹ SANTOS apud SALEM, op. cit., p. 232-233.

conteúdo e na estética. Ele põe em discussão a posição ideológica da esquerda na interpretação da realidade, considerando-a muito fechada e maniqueísta, pouco eficaz na tentativa de construção de uma imagem do fenômeno social.¹⁵² De maneira autocrítica e consciente, Nelson empreende uma reavaliação da forma de cinema que havia praticado até então.

Em *Azylo muito louco*, por meio da adaptação do conto “O Alienista”, de Machado de Assis, realiza uma alegoria do Brasil da época (ditadura militar, “milagre econômico”, opressão) e também um questionamento das ideologias, segundo o próprio cineasta:

... Já não é mais a **minha** [grifo do autor] ideologia que eu ponho em questão, mas todas as ideologias que afrontam uma realidade com a ilusão de aprisioná-la inteiramente, sem qualquer abertura. Nesse sentido, *Azylo* é um filme metafísico, uma discussão sem fim desse problema: o alienista não é somente um personagem, é a idéia mesmo que atinge nossa realidade ao pretender organizá-la cientificamente. Mas é uma falsa visão, pois, cada vez que a realidade muda, as palavras também devem mudar, e sempre sem encontrar a interpretação justa que pode modificar a realidade, pelo menos no sentido procurado.¹⁵³

A declaração de Nelson pode ser interpretada como uma posição de flexibilização de idéias sua produção cinematográfica. Para ele, a representação da realidade no filme não pode mais atender a uma ideologia dogmática e fixa. O cineasta apresenta uma visão relativa das ideologias propondo um discurso aberto e plural. Como a personagem do filme, não existe um método científico e objetivo de organização do mundo na composição artística. A cada momento, a realidade se altera e impede que possa ser “reproduzida” satisfatoriamente pela arte (“as palavras”). Qualquer tipo de ideologia que se proponha a teorizar a realidade e a modificá-la por meio de ferramentas conceituais, fica sempre aquém de seu propósito, pois, segundo o comentário de Nelson, o mundo é inconstante e de difícil totalização. O que a arte consegue construir é uma imagem subjetiva e sempre parcial do real.

¹⁵² Ibid., p. 257.

¹⁵³ Ibid., p. 257-258.

Na produção seguinte, *Como era gostoso o meu francês*, Nelson retorna à temática das relações entre colonizador/colonizado, mas sem a presença do discurso sociológico. Na discussão da formação da cultura brasileira que o filme traz presente na fábula do aprisionamento de um explorador francês pelos índios Tupinambás, o encontro entre colonizador e colonizado é apresentado sob um viés antropológico, diferente da abordagem pontual e sociológica dos filmes da primeira fase do CN. Em sua interpretação pessoal da História, ele põe o colonizador como um ser que se contamina com a cultura do colonizado, mas que, ao final, é devorado pelos índios num ritual antropofágico, cujo preceito é o de absorção da força e da coragem do inimigo por meio do canibalismo. Essa perspectiva pode ser interpretada no filme como uma leitura dialética da relação cultural entre colonizador e colonizado. O encontro entre os dois não ocorre de maneira maniqueísta, mas sim num processo de construção de um entrecruzamento tenso e complexo. Ao contrário de grande parte do cinema brasileiro praticado nos anos 60 (entre as exceções, há *Terra em transe* [1967], de Glauber Rocha, que apresentava os dilemas e contradições do intelectual em crise: a realização individual em tensão com a atividade engajada), esse filme tenta construir uma imagem contraditória das relações sociais e não simplesmente uma oposição pontual e absoluta (caracterizado como “colonizador *versus* colonizado”, “opressor *versus* oprimido” e “empregador *versus* empregado”).

Em seguida, logo após *Quem é Beta?*, o filme *O amuleto de Ogum* indica uma volta à temática da cultura popular, mas agora sob outra ótica de abordagem. Tomando como ponto de partida a fábula do rapaz (Gabriel) que “fecha” seu corpo (num ritual afro-brasileiro) contra todos os perigos e entra em confronto com um poderoso bicheiro do Rio de Janeiro, Nelson põe em discussão a umbanda e a sua relação e configuração no imaginário popular. Ao contrário dos tempos de PCB e de filmes como *Rio, Zona Norte*, agora ocorre uma abordagem menos preconceituosa do fenômeno religioso, não mais considerado como *alienante*, como à época de produção de *Rio, Zona Norte*, como reconhece o próprio diretor:

... Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não

fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou com o primeiro colonizador.¹⁵⁴

A proposta de *O amuleto de Ogum* é de uma abordagem menos intelectualizada da cultura popular (em sua vertente religiosa) e mais preocupada com o aspecto humano e lírico que se estabelece nas festas e nos ritos da umbanda. Não há a relação maniqueísta entre pobres e ricos (como ocorrera em *Rio, 40 graus*); ao contrário, as personagens são contraditórias, transitando entre os espaços do bem e do mal.¹⁵⁵

Ismail Xavier identifica nessa mudança a proposta de um *Novo Cinema Popular*. “1974. *O amuleto de Ogum* lança a proposta de um Novo Cinema Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e os valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas; dar-lhes expressão.”¹⁵⁶

O objetivo é dar espaço à voz do *outro*, sem a mediação de algum discurso partidário ou de alguma proposta estética, como era o caso do CN. O cineasta indica dessa maneira que o projeto de uma interpretação totalizante da realidade brasileira não era suficiente para compreender as vozes múltiplas do povo.

Seis anos depois, no filme *Estrada da vida*, ele é ainda mais explícito na revisão de sua postura ideológica:

... Estamos vivendo a abertura e o discurso político no cinema é tão incipiente, em comparação com o que pode ser feito na prática. Há tanto ensaísta das ciências sociais desempregado, dando sopa, que podemos devolver-lhes esse bastão, mesmo porque corremos o risco de dizer muita besteira. (...) A linguagem do cinema é emoção. Chega de sociologia dentro do filme. Ela pode ser útil, antes para assessorar na realização e depois para quem quiser se utilizar de seus conceitos para falar do filme. Mas sociologia na boca de personagem, jamais.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ibid., p. 301.

¹⁵⁵ SALEM, op. cit., p. 305-306.

¹⁵⁶ XAVIER, op. cit., p. 32.

¹⁵⁷ SALEM, op. cit., p. 345-346.

Ou seja, o cineasta abandona qualquer comprometimento partidário ou intelectualmente engajado de cinema, pois seu objetivo passa a ser uma volta ao “sentido original” da arte cinematográfica: criar emoção. A utilização das personagens para propagar alguma teoria social apresenta-se agora para Nelson como uma prática muito artificial. Essa é uma revisão crítica também realizada por boa parte dos cineastas e intelectuais que se ligaram, nos anos 60/70, a uma idéia de arte engajada. Carlos Diegues, por exemplo, criticou, nos anos 80, as propostas totalizantes e dogmáticas desse tipo de arte.¹⁵⁸

Filme polêmico, *Estrada da vida* causa celeuma no meio artístico e intelectual em função de sua tentativa de modelar uma representação da vida da dupla sertaneja Milionário e Zé Rico. Segundo o cineasta, o objetivo é tecer a imagem do povo como um aspecto central no filme, mas não sob uma ótica intelectualizada.¹⁵⁹ Os cantores são vistos como migrantes que se expressam por meio da linguagem musical (a música sertaneja) e a utilizam como meio de ascensão social. Ao povo é dada a liberdade de expressão e prazer, numa tentativa, por parte do cineasta, de lançar um olhar mais antropológico do que formular um julgamento sociológico.¹⁶⁰

O filme “funciona como um momento importante na vida profissional de Nelson: é o artista cada vez mais livre dos fardos e missões, humilde-atento diante de seu semelhante, sem nenhum preconceito, abrindo para uma liberdade sempre maior.”¹⁶¹ Cada vez mais desvincilhado do compromisso com uma ideologia partidária ou uma estética cinematográfica, ele valoriza a liberdade de criação como premissa fundamental para a sua carreira.

Nesse ponto de maturidade de sua trajetória cinematográfica e vivendo esse momento de valorização da liberdade criativa, o cineasta produz um filme emblemático: MC. É o seu momento de “ajuste de contas” com o passado, principalmente em relação ao envolvimento com o PCB e à estética engajada dos anos 60. Após uma considerável produção cinematográfica (13 longas-metragens) e a conquista de uma maturidade

¹⁵⁸ RAMOS, op. cit., p. 402.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid., p. 346-347.

¹⁶¹ Ibid., p. 347.

estética e ideológica, aproveita o filme MC para revisar um momento da história brasileira e a sua própria inserção como artista e intelectual no cinema brasileiro.

Não ocorre por acaso uma volta ao escritor Graciliano e a escolha pela adaptação do livro memorialístico. Assim como a adaptação de *Vidas secas* representou uma obra emblemática para a carreira do cineasta e para o cinema brasileiro, pois impulsionou a consolidação de uma nova forma de produzir cinema, MC também é um outro ponto crucial para Nelson, possibilitando-lhe novas perspectivas artísticas. Como ele, Graciliano também teve forte ligação com o PCB e os escritores de 30, mas aos poucos foi se desligando intelectual e artisticamente de ambos, assumindo uma atitude de superação de certas posições no tocante à questão do engajamento:

Abertura que se expressa também no seu pensamento político – ele [Graciliano], que era um homem ligado ao PCB, num tempo em que o sectarismo grassava na esquerda, em que a contradição era, na prática, inaceitável. Graciliano critica o carcereiro fascista com a mesma contundência e lucidez com que rejeita a estreiteza do militante comunista. E igualmente repudia o nacionalismo rasteiro, pequeno, denunciando sua existência inclusive entre os quadros de um Partido Comunista que, como todos, se pretendia internacionalista.¹⁶²

No filme, por meio da personagem do escritor, o diretor dá voz ao seu discurso de inadequação a qualquer grupo político ou artístico, expressando o repúdio ao rótulo de “comunista”. Da mesma forma que ocorre a utilização de um momento político-social (ditadura Vargas) para revisar outro (ditadura pós-64), o mesmo acontece em relação à personagem: é o cineasta se incorporando ao escritor num processo de revisão de seu posicionamento ideológico em relação ao cinema e ao Brasil.

A cena da venda da cama entre Graciliano e um dos presos políticos (Soares), na Colônia Correccional, é emblemática:

INT. – ALOJAMENTO DA COLÔNIA CORRECCIONAL – DIA

Dois carcereiros retiram um preso morto de cima de uma cama de palha. Imediatamente, vários outros presos entram em disputa por ela. Gaúcho sai vitorioso, gritando para afirmar sua posse.

GAÚCHO – (em cima da cama) Esta cama é minha! Esta cama é minha!

¹⁶² Ibid., p. 358.

Após a conquista, oferece sua cama a Graciliano.

GAÚCHO – Ei, vossa mercê, quer comprar minha cama?

GRACILIANO – (pausa) Quanto custa, Gaúcho?

GAÚCHO – (pensativo) É... cinco mil-réis.

Enquanto Gaúcho o ajuda a se locomover para a cama, Soares observa tudo. Indignado, reclama da atitude do escritor.

GRACILIANO – O que é?

SOARES – (tossindo) Quem lhe deu ordem pra ficar com essa cama?

GRACILIANO – Por quê?

SOARES – Ora. (tosse) Porque há companheiros mais doentes. (tosse) Eles têm a preferência.

GRACILIANO – (resignado) Perfeitamente. (pausa) Mande vir um, eu saio.

SOARES – (enfático) Há companheiros doentes.

GRACILIANO – A cama está às suas ordens. Pra que repetir isso?!

SOARES – (revoltado) E você agiu como proprietário dela. (pausa) Quem lhe deu a ordem?

GRACILIANO – (irritado) Olha, vamos deixar de conversa, eu não tenho o menor prazer em me deitar nesta porcaria. A cama está às suas ordens. Tome conta dela, é *sua*!

SOARES – Pois fique sabendo que não é pra mim. (repreendendo) Você agiu como pequeno-burguês, não consultou o coletivo.

GRACILIANO – (agressivo) Vai pro inferno! Eu aqui feito um menino a agüentar repreensões idiotas! Eu não quero ouvir mais nada, mais nada, percebe?! Mais nada! (pausa) Essa cama é *minha*, dei cinco mil-réis por ela! (em tom agressivo) Daqui não saio, é propriedade minha! Sou um proprietário, um *proprietário*, entende?!

Num impulso, Graciliano se cobre na cama e encerra a conversa. Soares olha atônito e indignado.

SOARES – Seu burguês! Vive como um burguês, vai morrer igual um burguês!

Irritado com o discurso sectário do militante político, Graciliano assume polemicamente sua posição de proprietário da cama, de pequeno-burguês detentor de um objeto. Identificando-se com Graciliano, o cineasta realiza uma catarse de seu passado militante, não negando e assumindo conscientemente sua posição de intelectual pequeno-burguês. A posse da cama também pode ser lida como uma atitude de desafio ao autoritarismo ideológico do PCB que impunha diretrizes e normas à criação artística. Distante dessas idéias programáticas, Nelson aproveita MC para “exorcizar” esse passado, desvencilhando-se do autoritarismo estético-ideológico em prol da liberdade de criação artística; por isso, assumir a condição de proprietário é tão importante: mais do que “alienação” (como o próprio pensamento sectário classificaria), significa uma atitude de superação, de alguém que abandonou os radicalismos políticos e ideológicos.

Não apenas nos diálogos, mas também na composição de cena identifica-se essa atitude catártica. Fisicamente, a personagem de Graciliano Ramos expressa um estado de esgotamento e cansaço, consequência do péssimo tratamento do cárcere e da convivência coletiva saturada. Essa prostração física pode ser interpretada como o esgotamento, por parte de Nelson, das idéias partidárias da esquerda (a figura decrépita de Soares).

A própria situação gera uma negação do sectarismo partidário: ambas as personagens estão de pijama, doentes e disputando um objeto banal (mas de suma importância para suportar as condições da prisão). A forma como Soares dimensiona a situação, criando um conflito de grandes proporções para um fato simples (como se o dormitório fosse o palco de disputa entre os pólos burguês e operário), pode ser interpretada como uma fraqueza do discurso esquerdista. O posicionamento de Soares (e por extensão o do PCB) chega aos limites do extremo e da intransigência, revelando-se tão perigoso quanto o comportamento do Governo militar, pois tem a mesma marca autoritária e controladora.

Na própria composição estética do filme, Nelson expressa o interesse por uma arte destituída de autoritarismo e/ou apego a alguma postura sectária. MC apresenta um tom comedido, ou seja, uma narrativa lenta, sem lampejos desabusados de experimentação, linear (oposta a filmes como *Fome de amor*). Do ponto de vista formal, essa obra apresenta uma estrutura equilibrada e sugere organização e pleno controle de seus procedimentos artísticos. A fotografia é regular e límpida, equilibrada entre as luzes, mantendo uma tonalidade discreta; a maioria das locações é interna, em cenários; os enquadramentos são “fechados”, com pouco espaço para planos gerais; a montagem segue uma linearidade, sem quebra da seqüência.

A força criativa do filme não está na ousadia formal, mas sim no conjunto dos elementos visuais e sonoros (há várias cenas dotadas de simbologia) e, principalmente, na temática. Nesse diálogo com a estética cinemanovista dos anos 60, o mapeamento crítico da sociedade, produzido no filme, procura se desvencilhar de qualquer visão dogmática e maniqueísta, recusando-se a aceitar obediência a uma determinada teoria. O que Nelson propõe é uma discussão plural do autoritarismo e das relações entre arte

e sociedade Os mecanismos de opressão fazem parte da estrutura social brasileira. Independente do governo, estão sempre a ameaçar a frágil democracia nacional. A arte surge como uma manifestação que pode libertar o homem marginalizado e promover a comunhão das diferentes vozes construídas no universo ficcional.

A linguagem utilizada no filme permite uma flexibilidade e um universalismo na abordagem do tema, pois não há a obediência a certos dogmas ideológicos que poderiam torná-lo uma obra “datada”, ou seja, presa a uma determinada época, como aconteceu a grande parte da cinematografia do CN e, em certa medida, ao próprio cineasta (em *Rio, 40 graus* há um tom maniqueísta na abordagem da classe média e do povo). Esse desvencilhamento dogmático e o retorno (que se iniciou em *Estrada da vida*) a uma narrativa clássica representam uma atitude de superação de posturas político-partidárias na interpretação do mundo, pois o cineasta se liberta do discurso sectário (vide a cena da discussão entre Graciliano e Soares sobre a cama) e do amparo das chamadas “muletas teóricas” (como o próprio cineasta classifica a utilização de teorias para fundamentar um filme). Esse amadurecimento permite uma flexibilidade no ritmo do filme, inserindo cenas alegres e dinâmicas que destoam do tom pesado. É o caso da cena do canto da canção “Cidade maravilhosa”, de André Filho, executada pelas mulheres presas na ala feminina do Pavilhão dos Primários.

Em oposição ao clima lento e amargurado do cárcere, as personagens femininas criam um ambiente descontraído, relaxante, que permite que se cante uma “marchinha” carnavalesca,¹⁶³ cuja letra enaltece a cidade do Rio de Janeiro. O que pode parecer uma incoerência no ritmo do filme, interpretamos como uma liberdade criativa do diretor (que flexibiliza a narrativa para inserir uma canção destituída de comprometimento partidário). Em termos de liberdade, a alternância entre o ritmo lento e o ritmo “solto” (alegria e desprendimento) representa uma particularidade do filme, desvencilhado de estéticas programáticas. Em outras palavras, Nelson busca a libertação na composição de sua posição estética e ideológica.

Em relação à construção da realidade, o filme tenta se desvencilhar daquela postura de análise sociológica comum ao cinema dos anos 60. Em MC, a posição da

¹⁶³ Um tipo de música ligeira e adequada ao clima festivo do Carnaval.

câmera como mediadora de uma representação de mundo pode ser interpretada como destituído da intenção intelectualizante de análise a partir de uma teoria. Ao se manter a uma certa distância das personagens, pode possibilitar a elas a expressão de seu comportamento e de suas idéias, sem a presença de um discurso parcial no julgamento de suas ações. Em relação a Graciliano, são poucas as vezes em que a câmera assume o seu ponto de vista, optando por uma perspectiva mais neutra, como é o caso das cenas em que ele está em seu trabalho de composição das notas do diário ou de revisão de alguma obra (basta lembrar que ocorre a publicação de um romance do escritor enquanto estava preso no cárcere). Nessas seqüências pode-se notar um distanciamento realizado pela câmera, pois o seu ângulo de enquadramento se mantém mais aberto, muito próximo de um plano geral,¹⁶⁴ mantendo o espectador longe da personagem, sem compartilhar de suas idéias e tampouco daquilo que ela está produzindo no papel. Quando há a focalização sob o ângulo da personagem é num momento de lirismo:

INT. – PORÃO DO NAVIO – DIA

Uma festa animada ocorre no bar do navio. Graciliano está vestido elegantemente, acompanhado de uma bela mulher. Em seguida, aparece ora jogando cartas, ora rodeado de pessoas alegres numa mesa. Um dos convidados atira cascas de laranja para o lado. Após receber cascas de laranja no rosto, Graciliano acorda no porão do navio.

GRACILIANO – (revoltado) Pensam que estão no chiqueiro? Porcos!

Abandonando o plano geral, a câmera se aproxima da personagem e apresenta-nos um momento de intimidade, que é o seu sonho; em meio às condições adversas do porão do navio em que estava sendo conduzido a uma prisão, o sonho projeta o desejo por uma situação mais confortável. A festa presente no sonho pode ser a simbolização de uma vida prazerosa, livre das cobranças e pressões da sociedade e, principalmente, de sua condição de preso político. Note-se que, no sonho, Graciliano não está acompanhado de sua esposa e nem de seus amigos intelectuais ou mesmo de seus colegas de repartição, pois estes exerciam pressão sobre o escritor. Sua

¹⁶⁴ Enquadramento que cobre quase todo o espaço de uma cena, oferecendo uma visão geral.

esposa o incomoda em sua própria casa, fazendo-lhe cobranças e acusando-o de adúltero, o que o leva a uma vida sem tranquilidade.

Esse momento de evasão no filme pode parecer um pouco estranho, pois a personagem é caracterizada como sendo discreta, seca, comedida, sem grande espaço para a vazão de sua subjetividade, econômica em palavras e sentimentos. A história de vida do próprio escritor e de sua literatura revela uma pessoa seca e concisa, com um estilo de linguagem igualmente econômico e sintético. O filme acaba por *recriar* a personagem, apresentando outra faceta, talvez do desejo, de uma vida dada a arroubos de prazer, sob o modo sério e conciso, mas desnudada discretamente pelo foco da câmera em algumas cenas.

Voltando à questão da trilha sonora, há uma cena de grande efeito dramático que apresenta uma significativa carga de sentido libertário: o número musical da personagem Mário Pinto (interpretada pelo ator José Dumont), no porão do navio de presos. A cena apresenta a personagem cantando “O canto da ema”, de Alventino Cavalcanti, Aires Viana e João do Vale:

INT. – PORÃO DO NAVIO – DIA

Com uma garrafa de aguardente na mão, Mário Pinto inicia o cantarolar da canção “O canto da ema”. De forma progressiva e intensa, os outros presos juntam-se a ele, formando um grande coral. Os passageiros da 1ª classe olham curiosos pela abertura, que separa o porão do tombadilho, os presos. Os últimos versos da canção são cantados para esses passageiros:

.....
PRESOS –

Vem morena,
Vem, vem já
Dar um beijo
Dar um beijo
Pra esse medo acabar

A letra dessa canção apresenta um sujeito que, em face do som de uma ema, está preocupado com a possível perda do amor de uma mulher. Para combater o mau agouro e a tristeza da ema, ele pede (refrão da canção) um beijo da morena. Inserida no contexto de opressão e violência do porão, a letra pode ser interpretada com outro sentido: liberdade e comunhão. Como ela descreve uma situação corriqueira de relacionamento, abalada pela manifestação de um sinal de azar, a “ema” pode

simbolizar um agente negativo (repressão política) que desestabiliza uma situação de normalidade (o direito à liberdade), provocando medo e tristeza. O trecho que menciona o receio do “amor se acabar” pode ser entendido como o medo de que um direito (humanidade) seja sufocado pela opressão (condições subumanas do navio). No coro formado pelos presos, essa canção ganha força de protesto, de luta pela liberdade. O refrão é repetido várias vezes para a pequena platéia formada pelos passageiros da 1ª classe, enfatizando a importância do “beijo” para que o medo possa acabar. Ou seja, o afeto (beijo) e a solidariedade de outras pessoas (por sinal, livres) são meios que podem afastar a repressão (“medo”). A cena também tem um sentido de comunhão. Gradativamente, a execução da canção agrega os vários presos do porão, formando um coral de pobres, ateus, beatos, operários, doentes etc. Com exceção de um ou outro, todos se unem para gritar pela liberdade, reclamando-a com intensidade para a platéia. Nessa oposição, o número reduzido de espectadores é vencido pela força e o entusiasmo do canto de um número grande de vozes.

Outro aspecto que também reforça esse sentido libertário presente na canção é o fato de que o cantor/compositor Gilberto Gil regravou “O canto da ema” em 1972, no disco *Expresso 2222*, que marca o retorno do artista baiano ao país após um exílio em Londres. Nesse contexto dos anos 70, em plena vigência do regime militar pós-64, a canção também assume um sentido libertário. Ao ser incluída no filme, ela faz referência a essa simbologia libertária dos anos 70, período abordado pelo filme quando revisa o regime político dessa época. Basta lembrar que a canção somente foi registrada em disco em 1956, ou seja, dez anos, no tempo cronológico da fábula, após o episódio do porão. Informação que mostra o significado mais evidente da inclusão da canção: aproximação com o sentido libertário e oposicionista dado por Gilberto Gil num contexto de opressão.

A questão da liberdade de expressão assume seu ápice na cena final do filme (detalhada na seção anterior). Personagem e diretor se fundem a tal ponto que a liberdade física e criativa do primeiro representa a liberdade artística do segundo, finalmente alcançada após várias décadas de atividade cinematográfica. Mesmo realizando filmes experimentais nos 60 e 70, é em MC que Nelson revisa sua ligação

com o PCB e o CN e expurga seus fantasmas, ajustando as contas com o passado. Ele assume sem medo e culpa a posição de “proprietário da cama”, livre da ideologia sectária e do compromisso partidário. De forma madura, empreende uma revisão crítica de sua posição do passado, praticando a forma mais livre possível de cinema, principalmente em relação à criação de linguagem coesa e controlada.

O arremesso para o alto do chapéu que se funde à imagem de uma gaivota é uma metáfora para o ápice da trajetória de Nelson. Como o voo livre do pássaro, MC é o ponto alto de sua carreira, momento em que, por meio da experiência e da maturidade, realiza um reexame necessário para a continuidade de sua atividade artística e intelectual. Em declaração, o cineasta admite esse aspecto da libertação:

... Pela primeira vez, eu pude dizer tudo, consegui fazer um filme que é meu também, onde me libertei totalmente. É aquilo, ele [Graciliano] chega lá e diz que é ateu, e pronto. Não precisa falar outra coisa.

(...) Estou muito feliz por multiplicar essa emoção com o aparato do cinema – isso é que é o cinema. Estou lidando com o ser humano, com a minha linguagem numa relação direta. Passei 30 anos tentando e consegui – é o grande barato.¹⁶⁵

Todavia, apesar dessa vontade e desse processo de libertação, a “isenção” ideológica e artística não é total e absoluta. Mesmo que o cineasta expresse implicitamente no filme e explicitamente em declarações alusivas ao filme uma posição de negação de qualquer forma de engajamento partidário ou estético e a busca por uma neutralidade absoluta e fundamental, não se pode negar a existência de um posicionamento ideológico: a crítica a toda forma de opressão e a valorização da liberdade artística.

Em termos de liberdade artística, há uma proposta no filme de democratizar o processo de criação ficcional, com é o caso da escolha da trilha sonora da sequência final do filme. O momento político é de redemocratização e abertura, portanto ainda é um período delicado de mudanças. Para evitar polêmicas, Nelson se contém e evita utilizar a canção “Charles, Anjo 45”, de Jorge Ben, como trilha sonora na última cena,

¹⁶⁵ SANTOS apud SALEM, op. cit., p. 367.

optando pela peça de Gottschalk. Em termos de efeito cinematográfico, a música de Jorge Ben daria uma outra significação à cena, pois sua composição (letra e arranjo) é alegre, agressiva, explícita, numa mistura de samba com *rock and roll*, bem ao estilo do compositor carioca:

Oba, oba, oba, Charles
 Como é que é, *my friend* Charles?
 Como vão as coisas, Charles?
 Protetor dos fracos e oprimidos, Robin Hood dos morros, rei da
 malandragem
 Um homem de verdade, com muita coragem,
 Só porque um dia Charles marcou bobeira,
 Foi tirar sem querer férias numa colônia penal,

 Sem o Charles, o inferno virou

 Mas antes de acabar as férias, nosso Charles vai voltar
 Alegria geral, todo morro vai sambar antecipando o Carnaval,
 Vai ter batucada, uma missa de Ação de Graça¹⁶⁶

Como o Charles da música, Graciliano voltará da prisão para trazer alegria por meio de sua escrita, num processo de comunhão com o povo. O ritmo lânguido da música, com elementos do samba e do *rock and roll*, inspira uma desenvoltura descompromissada, característica da própria personagem da canção, o bandido que protege o povo do morro e está muito mais próximo do povo do que a polícia (o poder oficial): “Protetor dos fracos e oprimidos, Robin Hood do morros”.

Por um lado, a inclusão dessa canção no filme teria propiciado uma quebra no tom solene do Hino, imprimindo um tom debochado e provocador, dando um sentido bem mais forte e claro de liberdade. Mas, por outro, criaria um vínculo perigoso entre o artista e o bandido Robin Hood. A identificação entre os dois poderia criar um mito de bondade e heroísmo para a personagem de Graciliano Ramos, engendrando uma caracterização ingênua e maniqueísta. Na canção de Jorge Ben, o bandido Charles é visto de forma glorificada, como um herói que é vitimado pelo sistema, sem

¹⁶⁶ BEN, J. **20 músicas do século XX**: Jorge Ben. Universal Music, 2000. 1 CD (61 min): digital, estéreo.

responsabilidade pelos seus atos. Se o filme tivesse associado esse bandido com a personagem de Graciliano, poderia correr o risco de veicular uma imagem dogmática e idealizada do marginal, incorrendo no mesmo discurso sectário que o filme critica.

“Charles, Anjo 45” chegou a estar inserida na primeira versão (em banda dupla) projetada para algumas pessoas da Embrafilme e da produção do filme. Diante da reação desse público, Nelson faz uma concessão e retira a música a fim de evitar polêmica: “... Minha proposta de música não obteve *quorum*; então, como consequência, voltei para a solução que homogeneizou a trilha sonora – o Hino Nacional no começo e no final, é o chamado retorno quadrado. Respeito o momento democrático que vivemos, acho que a democracia se pratica na vida doméstica também, na educação para aceitar a vida no plural. E admito isso numa produção.”¹⁶⁷

Mais do que impor seu ponto de vista ou suas escolhas, a democracia significa para Nelson um respeito à opinião do *outro*. A homogeneidade do filme, o ritmo cadenciado, a concessão na escolha da trilha sonora final, tudo isso indica uma preocupação em realizar um filme mais democrático, que possibilite um diálogo entre o artista e o *outro*, tentando construir uma imagem de comunhão com outros seres. Diferentemente das propostas do passado, o cineasta demonstra uma tentativa de analisar o objeto não apenas de seu ponto de vista, mas também ceder espaço para outras vozes. Por isso, no próprio processo de criação do filme, ele enfatiza a democracia no plural, ou seja, aceita outras opiniões a respeito da composição da obra. Nesse sentido, a liberdade criativa não é radical e intransigente como era no passado.

Em meio a um contexto marcado pela crise do discurso totalizante do intelectual sobre a sociedade brasileira e de uma problematização cineasta-povo, em que se procura abordar de forma neutra a voz do *outro*,¹⁶⁸ Nelson organiza uma unidade de povo e escritor (cineasta) na figura da personagem: “... nos retoques que dá no seu retrato de Graciliano Ramos para conferir maior densidade dramática à encenação da desejada unidade de povo e escritor, a função deste sendo dar expressão à experiência coletiva.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ SANTOS apud SALEM, op. cit., p. 366-367.

¹⁶⁸ XAVIER, op. cit., p. 32.

¹⁶⁹ Ibid., p. 32.

A percepção dessa visão *de dentro* e não mais *de fora* do fenômeno social, em que o importante é a individualização, permite ao cineasta uma tentativa de criar uma imagem comunitária do povo, pois há uma integração do intelectual-artista com o *outro*. O discurso teórico e engajado criou obstáculos à comunhão coletiva. Por meio da personagem, Nelson pode expurgar esse passado, adquirindo uma nova perspectiva.

A consequência dessa purificação é a liberdade, o descompromisso da discussão ideológica, presente no filme *Jubiabá*. Rodada em seguida a MC, essa obra apresenta um Nelson preocupado apenas com o prazer estético através da temática do amor. Purificado pelo filme anterior, ele realiza uma obra livre, sem preocupação em veicular mensagem político-social nessa adaptação de um romance de Jorge Amado: “Até lembra *Rio, 40 graus*. O morro, a cidade que se descortina, o futuro, a vida. (...) Só que agora não há a preocupação de passar uma mensagem. No máximo, se mensagem houver, é de que a masturbação não faz mal à saúde...”¹⁷⁰

Recria o morro de *Rio, 40 graus*, mas sem a mesma preocupação de fazer arte engajada. O que impulsiona o filme é a fábula pura e simples do amor, em que se propõe uma arte universal, livre dos compromissos sociológicos. Nelson assume uma postura de proximidade com o povo e de distância da intelectualidade.

Consequência maior dessa nova perspectiva na trajetória fílmica do cineasta é a própria adaptação realizada do romance de Jorge Amado. Ao contrário do texto-fonte, que é caracterizado pela crítica literária¹⁷¹ como pertencente a uma fase engajada na produção narrativa de Amado, o filme pauta-se por uma abordagem descompromissada em apresentar uma ideologia revolucionária de arte. Dentre os aspectos presentes em *Jubiabá*-livro, Nelson seleciona aqueles despojados dessa ideologia revolucionária e que possam formar uma obra cinematográfica mais universal e próxima de seu público, expressando uma nova leitura do cineasta sobre a realidade brasileira. Diante de uma obra marcada pelo discurso engajado do Romance de 30 e de um autor comprometido com o “realismo social” e o PCB, ele arquiteta um filme que busca se desvencilhar

¹⁷⁰ SALEM, op. cit., p. 376.

¹⁷¹ DACANAL, op. cit., p. 41.

desse tipo de abordagem artística, o que revela a presença de sua ideologia de arte e mundo.

Segundo Teixeira Coelho,¹⁷² era muito comum na maior parte do pensamento de esquerda, principalmente aquele dos anos 60 no Brasil, a proposta de tornar a arte e os meios de comunicação de massa (TV, cinema, jornal) dirigidos ao povo como algo crítico e revelador da condição de exploração da sociedade, destituído de *prazer* (que era considerado como alienante). Ou seja, para que o público consumidor de cinema possa tomar consciência das relações de poder na sociedade, o filme tem de se preocupar exclusivamente com uma causa social, deixando em segundo plano a diversão, pois “a busca ou admissão do prazer é indício de um comportamento grosseiro, consumista, e indício da adesão aos princípios de uma ideologia burguesa, reacionária.”¹⁷³ Libertado dessa postura dogmática, o cinema de Nelson demonstra que o “simples” prazer estético é algo fundamental ao indivíduo. O reexame em MC é importante nesse sentido, pois permitiu ao cineasta reavaliar suas posições do passado e perceber que as relações humanas (principalmente a respeito do povo) eram muito mais complexas do que a mentalidade sectária de esquerda acreditava. Sem a barreira do discurso teórico e partidário, a proposta do diretor é de construção de uma imagem popular (sem a preocupação de analisar o povo) e universal (sem o comprometimento com algum partidarismo ou ideologia dogmática).

Todavia, apesar desse propósito democrático de criação, será que é possível produzir uma arte destituída do discurso analítico e ideológico de um autor? Por várias vezes, Nelson declara publicamente e tenta projetar em seus filmes a intenção de conceber uma obra neutra e próxima do grande público. Mas, na prática isso não ocorre de forma tão eficaz quanto se propõe. Por mais que ele busque o descomprometimento teórico, uma obra artística invariavelmente apresenta algum tipo de ideologia em sua interpretação de mundo. Isso implica em considerar como problemático o propósito de uma arte ideologicamente “neutra” na representação do povo. De uma forma ou de outra, o artista sempre interfere na imagem construída do real, pois sua ideologia está

¹⁷² COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 30.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30.

presente desde a escolha dos elementos artísticos até o mais simples detalhe. Mesmo optando obstinadamente por não impor o seu discurso, o pensamento de Nelson está presente no simples ato de selecionar e organizar os aspectos narrativos de um filme (ângulo de câmera, marcação dos atores, diálogos etc.).

Até mesmo a proposta do cineasta de integrar seu olhar ao universo do povo também indica um posicionamento, pois isso representa a escolha de um determinado tipo de abordagem na representação. A pretensa neutralidade fica apenas na teoria, porque se, de um lado, há a intenção de abandonar a análise classificatória do povo, por outro, há a busca por assumir o ponto de vista dessa camada social. Ou seja, Nelson, de uma forma ou de outra, apresenta uma ideologia: desvencilhamento de “amarras” teóricas e compromisso com a representação plural do *outro* (o grande público marginalizado).

5 DO TEXTO À ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Aparentemente, o filme de Nelson Pereira dos Santos pode, caso apenas consideremos as *relações analógicas*, ser visto como uma simples “cópia” do livro de Graciliano Ramos, pois conservou o mesmo tema e a mesma fábula na passagem para o cinema. Todavia, se levarmos em conta que a transposição de uma linguagem estética para outra é um processo complexo que envolve características de código, o contexto sociocultural e os aspectos estético-ideológicos, podemos interpretar a obra de Nelson como uma *recriação* do texto de Graciliano, pois a adaptação produzida resulta em uma leitura particular.

Para analisarmos com maior profundidade como se processa essa transposição da obra do escritor alagoano, faz-se necessário cotejar os principais aspectos levantados no *corpus*.

Um primeiro aspecto se refere ao foco narrativo presente em ambas as obras. No livro, há uma bipartição do narrador em dois focos: um em relação ao presente da narração (o eu-narrador); o outro em relação ao passado da narração (o eu-narrado). Esse contraponto presente/passado se configura como um processo tenso e doloroso de reconstrução do sujeito e da imagem de realidade.

No filme, o foco narrativo é estável, sem o contraponto presente/passado. Na transposição para o cinema, o diretor optou por deslocar o foco narrativo da personagem (subjetivo) para o ponto de vista mais distante (objetivo), trabalhando apenas com o eu-narrado. Essa alteração cria no filme uma impressão de unidade do sujeito, que é apresentado em um único momento de sua existência, livre de empreender uma busca pelo *eu* do passado. De uma maneira geral, essa alteração revela uma divergência ideológica entre os dois autores (Graciliano e Nelson) na construção de uma visão de mundo e de uma concepção de arte. Enquanto o escritor expressa uma imagem tensa, fracionada e vacilante, o diretor apresenta uma imagem íntegra. Ao contrário do narrador hesitante do livro,¹⁷⁴ o foco do filme é mais objetivo, distanciando-se de possíveis dúvidas da personagem principal e criando a imagem de uma posição segura e exata na condução da narrativa. Como autor, Nelson encontra-se num momento especial na sua carreira, construindo na obra uma direção segura e de

¹⁷⁴ Impreciso quanto a acontecimentos e pessoas do passado rememorado.

domínio da narrativa, em que a experiência lhe permite momentos de alternância no ritmo, possibilitando-lhe interromper a cadência equilibrada e pesada, inserindo seqüências alegres e descontraídas. Graciliano também se encontra no auge de sua trajetória literária à época de produção de MC, mas na obra ele procura não modelar uma expressão de confiança positiva no domínio estilístico da narrativa, demonstrando propositalmente dúvidas e questionamentos em relação à composição da narrativa. A liberdade de criação e escolha, preconizada no início da narrativa, não se configura como uma conquista, mas sim como um fardo que não resolve a problemática de convivência entre os indivíduos.

Essa discussão nos leva a outro aspecto no cotejo entre as duas obras: a forma como a arte arquiteta uma interpretação de mundo. Ao longo de suas trajetórias artísticas, ambos os autores apresentam uma leitura particular da sociedade. Produzindo sua literatura de ficção em meio a um contexto cultural de difusão do chamado Romance de 30, Graciliano criou em suas obras uma interpretação do real, que resultou em uma literatura tensa, impregnada de uma imagem conflitante, apresentando um universo ficcional oposto àquele construído por grande parte de seus contemporâneos à época de sua atividade artística. Dentro de sua obra, MC é o momento de reflexão, de análise das escolhas em relação à representação. A distância cronológica entre o momento de composição da narrativa e os acontecimentos do cárcere permite ao narrador reavaliar o seu passado e perceber o quanto a experiência era, ao mesmo tempo, necessária para a realização literária e impossível de ser compartilhada. Para tentar compreender e sensibilizar-se com o *outro*, era necessário ao escritor sentir a mesma dor, padecer do mesmo sofrimento do seu objeto de representação. Contudo, isso ainda não é o bastante para promover uma integração com outros seres e nem tampouco conseguir comunicar sua visão individual. A grande angústia é a de não conseguir reconstruir na narrativa a *mesma* experiência vivida no cárcere, pois percebe que as palavras não são suficientes para a expressá-la.

Na própria técnica estilística de MC, Graciliano demonstra uma grande dificuldade na tessitura de uma imagem do mundo. O narrador revela uma angústia quanto à forma encontrada para conduzir a narrativa, pois tem consciência da falta de

objetividade e de exatidão de seu relato, do pouco sucesso na compreensão daquelas pessoas presentes em sua narrativa e da fracassada comunicação da experiência individual. Esse desnudamento dos mecanismos de representação pode ser interpretado como uma problematização da própria arte como capaz de construir uma imagem de mundo.

No caso de Nelson Pereira dos Santos, o conjunto de sua obra é caracterizado por uma tentativa de construção de uma imagem da realidade nacional, estampando questões relativas à cultura popular brasileira e ao homem comum. No início de sua obra, a perspectiva neo-realista representa uma preocupação com a criação de um universo ficcional cuja idéia principal é a arquitetura de uma visão objetiva e engajada de mundo, escamoteando os mecanismos cinematográficos de representação. Após esse período, a tendência mais flagrante em seus filmes foi a tentativa de aproximação do povo, culminando em um cinema solidário com o seu objeto de representação e expurgado de qualquer “ferramenta” teórica que possa mediar o envolvimento com o espectador.

Na adaptação do livro, ele conserva essa proposta de cinema. Diferentemente de Graciliano, a arte é vista, por ele, como uma forma de comunhão e libertação. Tendo em vista a criação de uma imagem íntegra de mundo, a problemática em torno da convivência coletiva é resolvida por meio da arte, que pode ser um agente de comunhão. Enquanto Graciliano constata laconicamente o impossível entendimento mútuo entre os homens e a tentativa fracassada de compreender o outro, Nelson acredita que a literatura e o cinema são instrumentos possíveis para a comunhão entre as pessoas. No filme, as anotações da personagem, que são escondidas pelos outros presos, simbolizam a literatura como um meio possível para unir os indivíduos daquele local a um objetivo coletivo, a uma integração. A inclusão das histórias de vida dos criminosos na composição artística de um livro, que é prometido para uma publicação posterior, pode ser interpretada como uma possibilidade de união de várias experiências singulares por meio da literatura (e do cinema). A personagem Gaúcho expressa satisfação e orgulho com a possibilidade de recriação de sua história no livro de Graciliano:

INT. – DORMITÓRIO DA ILHA GRANDE – DIA

No momento em que Graciliano escreve suas notas, Gaúcho deita a seu lado e entrega-lhe sorrateiramente várias folhas de papel.

GAÚCHO – Ei, ei. Olha aqui o que eu trouxe pra vossa mercê! (indica as folhas de papel).
(pausa) Vai me botar no livro?

GRACILIANO – Onde foi que você arranjou isso?

GAÚCHO – (pausa) Vai me botar no livro?

GRACILIANO – (concordando) Você quer que mude seu nome?

GAÚCHO – Mudar? Por quê? Eu queria que aparecesse o meu retrato!

A reação da personagem pode ser entendida como a manifestação de uma pessoa marginalizada que finalmente recebeu o reconhecimento da sua existência, pois um escritor está tentando compreender o seu mundo de valores ou simplesmente tornando-o conhecido para o público de leitores. Gaúcho não demonstra um possível pudor ou medo de ver seu nome incluído na narrativa; ao contrário, expressa desejo da inserção de sua fotografia no livro. Essa reação da personagem pode ser interpretada como uma necessidade de prestígio e valorização de sua imagem, pois é apenas um criminoso entre tantos outros, sem o reconhecimento da sociedade. Nelson propõe uma arte solidária e comunitária para unir homens diferentes. O cinema é uma forma artística coletiva em sua estrutura de produção. A personagem do escritor e o filme cumprem um papel de integração do intelectual com o povo, servindo de recurso para a expressão da coletividade.

O filme permite interpretar a arte como uma forma de comunicar a história dos marginalizados, dos excluídos do processo de cidadania, daqueles que sofreram algum tipo de abuso físico ou moral, como é o caso de grande parte dos companheiros de cela da personagem de Graciliano. A saída da prisão e a promessa de escrever um livro relatando a experiência do cárcere pode ser considerada como uma maneira de arregimentar as várias vozes sociais da cadeia num processo coletivo de criação artística. Dessa forma, a obra que virá a ser produzida na fábula e o filme como objeto de arte significam instrumentos de expressão das vozes silenciadas pelo discurso dominante. Essa pode ser uma oportunidade de libertação de certos setores marginalizados na sociedade, pois há a possibilidade de valorização de sua identidade.

Em meio a um contexto de fragilidade da democracia, pondo em foco 50 anos de história brasileira (dos anos 30 aos anos 80), a liberdade de expressão e a literatura como agentes transformadores possibilitam uma luta por um Estado democrático. Não podemos nos esquecer de que o filme é produzido num momento de redemocratização, o que significa um questionamento das estruturas de poder autoritárias e o encaminhamento para um horizonte de luta pela liberdade de expressão e participação no processo social brasileiro, simbolizados na imagem do barco singrando o mar na última cena do filme. Entre tantas formas de discussão e transformação social existentes (o debate ideológico, a discussão pública etc.), apenas a forma artística (literatura-cinema) é vista como libertadora num contexto de cerceamento da liberdade de expressão e do acesso à informação. Ao contrário do discurso engajado dos presos políticos e da ação dos soldados rebeldes, apenas a literatura-cinema de Graciliano-Nelson consegue concentrar a coletividade e servir como força de oposição ao poder autoritário e como força simpatizante da democracia.

Por sua vez, no livro a perspectiva é outra: descrença do autor e questionamento da literatura de ficção. Em vista da dificuldade de entendimento do *outro* e de transmitir a experiência individual, o narrador não acredita na possibilidade de a literatura atuar na realidade no sentido de estimular uma transformação social significativa.

Além da arte apresentar uma possibilidade de libertação para a personagem, também permite ao próprio Nelson fazer o mesmo em relação ao seu passado. Esse é um aspecto que reforça o fato de que o diretor realiza uma recriação do texto de Graciliano, pois arquiteta uma visão pessoal em sua adaptação. Não há apenas uma modelagem da fábula e da temática do livro, mas também ocorre um processo de projeção de Nelson na personagem. O filme permite-lhe ajustar contas com o seu passado artístico e intelectual. Na cena da discussão da compra da cama não é apenas a personagem do escritor que assume a posição de proprietário capitalista, mas há, subjacente, um discurso do diretor, livrando-se das obrigações artísticas e intelectuais impingidas pelo discurso partidário. No livro, esse episódio da compra da cama é visto sob outra perspectiva: não existe o conflito ideológico da personagem com outro preso.

Simplesmente, Graciliano apresenta a negociação com Gaúcho como um exemplo das singulares relações “comerciais” da prisão, diversas daquelas efetuadas no mundo exterior. A dimensão dada pelo cineasta a esse momento da narrativa do livro revela sua vontade de libertação pessoal, utilizando a personagem do escritor como um meio catártico de avaliação de sua atividade de intelectual e artista.

Como momento de reexame e catarse em sua carreira, o filme significa uma conquista definitiva da liberdade de expressão, celebrada como necessária. O mesmo não acontece em relação ao livro, pois para o escritor a liberdade (física ou de expressão) não acarreta a composição de uma imagem positiva da realidade. Tanto na vida fora como dentro do cárcere, o indivíduo sofre todo tipo de violência e de exclusão: emprego, classe social, família, normas sociais, gramática etc. A vida em sociedade configura-se como uma prisão em que seus participantes permanecem separados pelos obstáculos da incomunicabilidade e da incompreensão. A literatura de ficção parece pouco eficaz na comunicação de uma visão de mundo e de uma integração entre os indivíduos.

Enquanto Graciliano desnuda e questiona os recursos literários de interpretação do real, Nelson escamoteia os mecanismos cinematográficos. Ao contrário de cineastas como Glauber Rocha e Jean-Luc Godard que apresentavam em seus filmes uma narrativa preocupada em revelar os artificialismos do cinema na construção de uma realidade,¹⁷⁵ no filme MC a linguagem linear, lenta e equilibrada. Tendo em mente esse tipo de cinema, podemos dizer que o autor opta por uma imagem mais estável da realidade, em que o objetivo principal em relação à forma é apenas de narrar uma fábula. A partir desse filme, inicia-se na cinematografia de Nelson uma mudança de posição ideológica, criando uma obra destituída de propostas engajadas socialmente,

¹⁷⁵ Por exemplo, no filme *Terra em transe*, Glauber Rocha utiliza a montagem como forma de revelar o artificialismo maquínico do cinema na interpretação do real. Em uma cena, ocorre a repetição dessincronizada da entrada de uma personagem em um escritório. A impressão causada é de que a continuidade do filme patina, como se tivesse problemas para progredir. Se pensarmos que o plano-sequência (do Neo-realismo) era uma técnica sem cortes na continuidade a fim de causar a impressão de proximidade com o real, essa cena de *Terra em transe* é o oposto, pois interrompe a sequência e ainda apresenta propositadamente um problema de progressão. Dessa maneira, mostra ao espectador a presença de um mediador maquínico entre o que se convencionou denominar de real e o universo ficcional do filme.

optando pelo cinema preocupado apenas com a narrativa, ou seja, com o prazer de narrar uma fábula sobre o indivíduo, sem o compromisso de analisá-lo segundo alguma teoria. Sem a presença de um contraponto presente/passado e da imagem tensa e cindida da realidade, dilui-se o questionamento do livro sobre os limites da arte. A proposta de um cinema engajado e vinculado a algum partidatismo é questionada na medida em que se transforma em um obstáculo à criatividade na construção de um real. Em seu sentido amplo, para ele o cinema (a arte) ainda é um mecanismo eficaz para propiciar a tessitura de uma imagem de comunhão e libertação social, desde que livre de dogmatismos e ferramentas teóricas ligados a ideologias partidárias que se constituem como inibidoras e autoritárias.

Por sua vez, o questionamento presente no livro é muito mais profundo, pois põe em xeque não apenas um determinado período estético da literatura, mas a própria validade da arte. Dessa revisão da arte (literatura), aquilo que possibilita uma catarse a Nelson, para Graciliano permite construir uma percepção melancólica do mundo; aquilo que o diretor comemora como uma conquista para o seu herói no filme e para si próprio (a libertação), o escritor lamenta como um processo irreversível de incomunicabilidade e marginalização (a prisão social).

Ao ponto de vista desesperançado do livro, Nelson contrapõe um olhar confiante, que aposta suas expectativas no poder da arte de tecer uma visão libertadora e na personagem de Graciliano como seu deflagrador. Para ele, o escritor é o seu *herói*, portanto precisa vencer as adversidades, libertando-se da cadeia ao final do filme: "... O herói tem de vencer. Imagina se eu vou matar quem eu escolhi para ser o meu herói. Seria dar razão à repressão. Até em *O amuleto de Ogum*, que ele levava um monte de tiros, continuou vivo. Só mesmo em *Rio, Zona Norte*, que começava assim, mas era uma coisa diferente."¹⁷⁶

A necessidade de transformar a personagem desencantada e lacônica do livro em um herói que consegue superar as dificuldades revela uma vontade de não deixar impunes os mecanismos repressores do poder e, principalmente, alcançar a redenção artística. A necessidade de construir uma imagem vitoriosa do herói pode ser

¹⁷⁶ SANTOS apud SALEM, op. cit., p. 361.

interpretada como uma proposta de libertação do indivíduo por meio da arte. Como forma de expressão, ela pode permitir à personagem de Graciliano, no filme, unir as diferentes vozes do cárcere e transmitir suas histórias e idéias por meio da narrativa, libertando-as da condição de encarceramento físico e mental, reduzindo um pouco a sua marginalização social. No livro, não se ensaia um final libertador e tampouco uma perspectiva otimista da arte como capaz de construir uma imagem positiva das relações entre artista e povo. Assim, o filme expressa uma outra leitura da obra do escritor.

5.1 IMPLICAÇÕES DO PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO

No plano superficial da simples analogia entre as duas obras, ambas são praticamente “idênticas”, pois apresentam muitas particularidades em comum: fábula, personagens, tema, assunto, espaço, momento cronológico etc. Todavia, o cotejo entre os vários aspectos do *corpus* revelou que na passagem do livro para o cinema ocorreram significativas alterações. Longe de se constituírem como uma “distorção” do texto adaptado, expressam todo um conjunto de elementos socioculturais e estético-ideológicos relacionados ao momento de produção da adaptação e ao seu autor. O que nos permite dizer, em virtude da complexidade do fenômeno, que Nelson Pereira dos Santos não realiza uma simples “transferência” da fábula presente nas páginas do livro para a película do filme, mas sim uma leitura pessoal da obra de Graciliano Ramos, a qual podemos denominar de *recriação*.¹⁷⁷

Para compreendermos com maior clareza essa leitura empreendida pelo cineasta, recorreremos aos três pontos estabelecidos no processo de transposição interartes: 1 - a linguagem estética; 2 – o contexto sociocultural; e 3 – os aspectos ideológicos.

¹⁷⁷ O poeta Haroldo de Campos usa o termo *transcrição* para designar a tradução como uma atividade de transformação criativa do texto-fonte. Cf. CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. *passim*.

5.1.1 Linguagem Estética

O primeiro ponto do processo de transposição envolve a linguagem estética do texto-fonte e de sua adaptação: MC-livro uma linguagem literária, e MC-filme, uma linguagem cinematográfica. Em termos de narratologia, essa diferença significa pouco, pois tanto a literatura quanto o cinema possuem procedimentos semelhantes de composição ficcional: narrador (literatura) – câmera (cinema); personagens (literatura) – atores (cinema); tempo (literatura) – montagem (cinema); palavras (literatura) – imagens (cinema). Ambas dominam efeitos semelhantes para a construção de uma imagem de mundo.

Do texto escrito à sua adaptação cinematográfica, a transposição ocorre num processo de utilização de efeitos competentes para recriar a mesma fábula e temática do livro em um outro meio de representação do real: o cinema. O que nos interessa na adaptação empreendida por Nelson é a maneira como ele utilizou os recursos cinematográficos à sua disposição para transpor o livro de Graciliano. Apesar da semelhança entre os procedimentos de ambas as linguagens na criação de uma impressão de realidade, a escolha por determinados efeitos possibilita um significado particular à adaptação, pois necessita-se levar em consideração que o filme constrói uma imagem do texto-fonte.

Ao contrário da narrativa tensa presente na linguagem do texto literário, o filme utiliza os recursos cinematográficos para uma narrativa cadenciada e segura. O livro apresenta um foco narrativo homodiegético. Na sua transposição, o diretor preferiu um ângulo em 3ª pessoa (efeito semelhante ao foco heterodiegético do gênero romanesco), mantendo o narrador distanciado, na maior parte da narrativa, da personagem principal. Essa escolha não foi motivada por um eventual desconhecimento ou inexistência de um recurso cinematográfico análogo ao empregado no livro (como é o caso do *flashback* em filmes que interrompem a narrativa do presente para evocar o passado), mas sim em virtude do posicionamento pessoal do diretor e pelo momento sociocultural de produção do filme. O efeito causado é de modelagem de uma narrativa objetiva e contínua, oposta à narrativa subjetiva e fracionada do livro.

A montagem estabelece um ritmo lento e cadenciado ao filme, com planos longos e fechados. A continuidade e sucessão das seqüências é realizada de forma progressiva e linear, como se todo o filme participasse de um sistema concatenado de acontecimentos, num conjunto harmônico de elementos que oferece uma impressão de equilíbrio ao ritmo temporal. Coerente com essa lógica, cada cena ou acontecimento sucede-se de forma ordenada, sem a antecipação ou o corte brusco de seqüências. Mesmo com a personagem transitando em espaços diferentes (o Pavilhão dos Primários, a Colônia Correccional etc.), o ritmo permanece estável.

A fotografia e a trilha sonora são dois outros elementos cinematográficos importantes para essa arquitetura equilibrada do filme. No caso da primeira, o tom principal da luz é a variação contida, ou seja, há um equilíbrio entre as cores, sem destaque específico para qualquer uma delas. A impressão é de uma construção mais *ao natural* da luminosidade, pois ocorre a criação de uma imagem íntegra da realidade, procurando não ampliar ou distorcer os efeitos de cores e luz.

A trilha sonora também pode ser vista como parte dessa composição equilibrada do filme. A utilização da peça musical de Gottschalk imprime um tom coeso ao ritmo da narrativa. O próprio cineasta reconhece que a presença do Hino Nacional no início e no fim do filme compõe uma espécie de *retorno quadrado*, ou seja, não há uma variação sonora que desestruture a sua arquitetura formal coerente. Início e fim estão interligados pela peça musical, dando a entender que há a construção de uma ilusão de equilíbrio orgânico, direção segura e exata da narrativa, pois o final do filme possibilita uma ligação com o início. Mais uma vez, esse é um dado importante na visão íntegra da realidade que o filme nos oferece.

Todavia, em determinadas cenas, a utilização de canções como "Cidade Maravilhosa" possibilita uma interrupção nesse ritmo lento e equilibrado do filme. São momentos que demonstram a maturidade do cineasta, pois ele se permite interromper a cadência regular para dar vazão à alegria e à esperança. Em meio a um tom pesado e coeso (presente na montagem, na fotografia e na trilha sonora) da prisão, a inserção de seqüências alegres, com músicas que evocam a alegria e a expansividade, representa a possibilidade de expressão, de liberdade. Menos do que uma contradição, isso faz

parte da proposta da arte como símbolo de comunhão e libertação social. No momento em que as mulheres encarceradas começam a executar a canção, todos os outros presos da ala masculina são contagiados pela alegria e esquecem por um momento de sua situação de cárcere. Devemos também atentar para o fato de que a canção é entoada por um *coral* e não apenas por *uma* única pessoa, o que significa novamente a arte (no caso, a trilha sonora do filme) como meio expressivo da coletividade.

Mesmo a repressão militar, conhecida pela truculência física e moral, não é representada de maneira explícita, comum em filmes do gênero. Seguindo o estilo conciso, não há a presença de cenas ou imagens visualmente brutais e grotescas, que exponham de forma sensacionalista a tortura dos presos, como é caso de obras que exploram imagens de presos em momentos de tortura, de prostração física etc. A violência contra o indivíduo permanece no plano moral, num processo lento de definhamento dos presos. Em alguns momentos, o filme utiliza a inserção rápida de imagens simbólicas e que requerem um olhar mais atento do espectador. É o caso de uma seqüência no porão do navio que transportava os presos para um dos locais de encarceramento. Rapidamente, ocorre a inserção da imagem dos pés suspensos de um preso. Uma análise mais aprofundada pode dar um significado para essa imagem: símbolo de todo o processo de repressão e truculência do período de cerceamento da liberdade individual. Os pés suspensos representam a figura de um homem que foi preso, torturado e, provavelmente, morto por enforcamento, pois a impressão é que seu corpo permanece inerte e suspenso pelo pescoço. Essa imagem é uma forma utilizada por Nelson para recriar o clima de degradação humana do livro para o cinema, inserindo uma cena sintética. Se analisarmos de maneira ampla, iremos perceber que a disposição da imagem sugere também o clima opressivo da época ditatorial do momento anterior à produção do filme. Era muito comum nesse momento histórico, a prática, por parte dos órgãos ligados à polícia, da eliminação de determinados presos por meio do enforcamento camuflado de suicídio. Após a tortura do preso, ele era enforcado na cadeia, mas a notícia oficial era de suicídio, como foi o caso do jornalista Wladimir Herzog, cuja foto estampada nos jornais sugeria o suicídio. Comparando a

cena do filme com essa foto de Herzog, notamos uma semelhança no detalhe dos pés suspensos.

Mesmo trabalhando com uma narração semelhante à do livro, na transposição para o cinema Nelson preferiu utilizar recursos diferentes daqueles empregados por Graciliano. Tal alteração provoca diferenças nos efeitos criados por ambas as linguagens na construção de uma imagem do real. São diferenças motivadas pelo contexto sociocultural de produção da obra de arte, pela concepção estética e pela ideologia do autor.

5.1.2 Contexto Sociocultural

O segundo aspecto do processo de transposição envolve o contexto social e cultural de produção da adaptação. MC-filme surge num momento de indefinição e fragilidade do cinema e da sociedade no Brasil. Além da relação com esse momento, há uma ligação com outro contexto: o Cinema Novo e os anos 60.

Em relação ao contexto sociocultural do livro e do filme, ocorre uma mudança significativa de perspectiva. Escrito entre meados da década de 40 e início da década de 50,¹⁷⁸ MC-livro se insere em um momento de tensão no Brasil e no mundo causado pelo fim da 2ª Guerra Mundial e início da Guerra Fria entre os países simpatizantes dos EUA e os países favoráveis à URSS. Para completar, há a queda do governo de Getúlio Vargas. No Brasil, inicia-se uma ofensiva aos comunistas do PCB. Após um período de ditadura, o país voltava a respirar um pouco do direito à democracia, possibilitando-se a participação da população nas eleições (na verdade, a participação popular existe apenas na teoria, pois na prática o povo pouco podia fazer de concreto). No campo literário, há o predomínio dos *romances engajados*, verdadeiros pilares do Romance de 30 que propunha “uma visão crítica das relações sociais.”¹⁷⁹

¹⁷⁸ Segundo informações do próprio narrador de *Memórias do cárcere*; e também de Nelson Werneck Sodré: “... Graciliano Ramos foi preso em 1936. Só dez anos depois começou a pôr no papel as suas impressões do cárcere.” (SODRÉ, 1994, p. 14).

¹⁷⁹ BOSI, op. cit., p. 389.

Havia, também, mas com menor destaque, a produção de uma prosa marcada pela construção de uma imagem psicológica e moral. Escritores como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Cyro dos Anjos produziram romances importantes e fundamentais para a literatura brasileira, mas que à época não tiveram o devido reconhecimento, sendo acusados de reacionarismo por certos autores e críticos engajados.

Em meio a esse ambiente social e cultural, MC-livro apresenta inquietações referentes a essa época. Mesmo rememorando apenas acontecimentos passados durante o período de um ano de prisão, suas observações e reflexões não se limitam a esse curto espaço de tempo, pois se relacionam com o longo processo de produção do livro (em torno de sete anos), período em que o seu autor teve outras experiências sociais que influenciaram na escrita do livro. Durante esse tempo, ele se filia ao PCB, assumindo oficialmente a militância política. Contudo, não se engaja integralmente, divergindo da nova orientação *zhdanovista* que, a partir de 1947, obriga os membros do partido a obedecer categoricamente aos desígnios do realismo socialista dirigido por Stálin, transformando-se num totalitarismo de esquerda.¹⁸⁰ Nas memórias, o escritor expressa sua divergência em relação às idéias defendidas pela esquerda, recusando-se a aceitar a classificação como comunista, o que significa sua inadequação a um grupo rigidamente caracterizado. Avesso à arte engajada que se submetia aos chavões político-partidários de seu tempo, ele apresenta uma literatura preocupada com a experiência e a compreensão do *outro*, mesmo que, ao final, isso seja avaliado por ele como uma realização impossível.

Apesar do livro apresentar respostas diferentes às inquietações de sua época, modela uma imagem crítica dos acontecimentos sociais e culturais do momento, o que revela que eles têm uma importância significativa na narrativa de Graciliano pois podem incentivar o narrador a refletir sobre a realidade.

O filme está situado em outro momento sociocultural. Apesar de também, assim como no caso do livro, ser um período de final de uma ditadura militar, a configuração social e cultural se apresenta de forma diferente. O clima é de grande instabilidade

¹⁸⁰ FACIOLI, V. Um homem bruto da terra (biografia intelectual). In: GARBUGLIO, J. C. et al. (Orgs.). **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1988. p. 80-81.

política, marcado por um processo de transição do regime autoritário para o estado democrático, retornando-se de forma progressiva os direitos de liberdade e opinião. Nos períodos de 40 e 80, luta pela democracia começa a tomar corpo junto à sociedade (culminando em protestos de intelectuais e na reorganização do PCB, nos anos 40, e no movimento das *Diretas-Já*, em 1984). No campo cinematográfico, o período é de revisão das propostas ideológicas e artísticas. Após os momentos de inovação e transformação do Cinema Novo sobre a linguagem cinematográfica e a representação da realidade brasileira, o cinema passa por um momento delicado, visível na falta de um caminho preciso a ser seguido, pois já não havia uma coerência estético-ideológica que pudesse caracterizá-lo como movimento unificador e programático. Há espaço para a diversidade, pois transitam ao mesmo tempo gêneros tão díspares quanto os filmes políticos e as *pornochanchadas*. De uma maneira geral, esse contexto de revisão e instabilidade diverge significativamente da literatura dos anos 40, que era marcada pela consolidação de um modo específico de narrativa do romance brasileiro.¹⁸¹

Cada contexto sociocultural de produção artística provoca, respectivamente, diferentes inquietações no livro de Graciliano Ramos e no filme de Nelson Pereira dos Santos. O primeiro apresenta uma insatisfação com um modelo engajado e sectário de arte e sociedade característico dos anos 40, já o segundo apresenta uma proposta de libertação coletiva e catarse pessoal motivadas pelo fim da ditadura e o momento de crise no cinema brasileiro nos anos 80. Essa diferença entre o texto-fonte e a sua adaptação não significa que o cineasta “distorceu” o sentido original da obra do escritor. Na verdade, precisamos considerar o contexto social e cultural de produção de ambas as obras, pois tal aspecto incidirá no processo de transposição do livro para o cinema. Por mais que o diretor talvez declare publicamente uma “fidelidade” ao texto adaptado (numa atitude de respeito e admiração), o seu contexto de criação é diferente. Portanto, esse momento histórico-cultural pode influenciar na transposição efetuada, pois as inquietações não são mais geradas a partir do contexto dos anos 40, mas sim a partir dos anos 80. Dessa maneira, Nelson pode realizar uma leitura diferente daquela presente na obra de Graciliano.

¹⁸¹ BOSI, op. cit., p. 388.

5.1.3 Aspectos Ideológicos

O terceiro ponto do processo de transposição envolve o conceito de arte e a ideologia do autor da adaptação. No filme, Nelson apresenta implicitamente seu olhar particular em relação ao que ele entende por arte e as implicações ideológicas. Considerando-se que na obra aquilo que se convencionou denominar de realidade é construído sob uma perspectiva de unidade e coesão (diluição do contraponto tenso entre presente e passado do livro), a arte é um agente de comunhão e libertação e a personagem principal supera todas as dificuldades, o conceito subjacente de cinema é o seguinte: meio capaz de modelagem de uma imagem unificada de mundo. A liberdade física e criativa que a literatura de Graciliano (na diegese do filme) e o seu cinema (o filme enquanto obra) possibilitam ao diretor são indícios de uma confiança no poder da arte de arquitetar uma imagem crítica do mundo. Por meio dela, Nelson tenta se libertar de um cinema condicionado a teorias sociais e dogmáticas, tentando criar uma integração entre artista e povo em que oferece a possibilidade de reconhecimento das diferentes vozes marginalizadas. Em outras palavras, é construída a imagem de um real coeso, pois o cineasta mantém uma relação "positiva" de superação das dificuldades e dos obstáculos de compreensão do *outro*. Acreditando-se livre de qualquer diretriz ideológica, mas sem deixar de expressar o seu ponto de vista, ele valoriza uma posição que construa uma visão mais antropológica do *outro* (isto é, apresenta-o a partir de seus próprios termos), sem a mediação de uma teoria sociológica sectária. O escamoteamento dos mecanismos cinematográficos de construção de realidade e a inexistência de um questionamento da capacidade da arte em discutir as relações sociais dão à narrativa do filme uma impressão de reprodução objetiva e exata do real. Parece haver uma tentativa de criar uma imagem de domínio sobre o real, permitindo-se seqüências que interrompem propositadamente o ritmo cadenciado.

As escolhas em relação à montagem, ao foco narrativo, à fotografia e à trilha sonora são indícios de sua ideologia em relação à arte e ao mundo. Esses elementos se concatenam num conjunto coeso e íntegro de narrativa, caracterizada por um ritmo

linear. A montagem contínua e progressiva, o foco em 3ª pessoa, a fotografia padronizada e a trilha sonora repetitiva podem fornecer a criação de uma imagem íntegra e sem fraturas do real. Ideologicamente, isso significa uma proposta de composição artística em que se construa uma ilusão de proximidade com o mundo. A diluição do foco narrativo significa uma narrativa sem contraponto, sem reconstrução do *eu* do narrador. Nelson busca criar a visão de um cinema despojado e em comunhão com o *outro*. Seu ponto de vista artístico e ideológico é o de praticar um cinema livre dos ditames dogmáticos, que possa tecer uma impressão de identificação com o povo. Em *O amuleto de Ogum*, iniciava-se a proposta de um Novo Cinema Popular, cuja diretriz básica é o respeito aos valores e referências culturais do povo, sem uma intenção crítica.¹⁸² MC é o momento de reexame de seu cinema e uma afirmação dessa nova proposta de abordagem.

Essa divergência de abordagem de Nelson em relação à arte (cinema) e à realidade é consequência de seu conceito pessoal de cinema e de sua posição ideológica, o que acaba resultando em uma leitura diferenciada estética e ideologicamente do texto-fonte.

* * *

De uma maneira geral, os aspectos estéticos, socioculturais e ideológicos são relevantes e significativos no processo de transposição efetuado por Nelson Pereira dos Santos em relação ao livro de Graciliano Ramos. A forma como cada autor modela os recursos artísticos e a imagem de mundo, influencia na composição do universo narrativo de suas obras. Transpondo o texto de Graciliano para outro contexto sociocultural, outra linguagem estética e com outra ideologia de arte, deve-se levar em consideração que aquele sofrerá alterações decorrentes da leitura pessoal de Nelson. É aquilo que Claus Clüver denomina de *ekphrasis*,¹⁸³ ou seja, uma forma de reescrita do texto-fonte, no caso, o livro *Memórias do cárcere*. Nelson realiza uma transposição original do livro, resultando numa obra cinematográfica autônoma.

¹⁸² XAVIER, op. cit., p. 32.

¹⁸³ CLÜVER, op. cit., p. 42.

Portanto, torna-se problemático querer analisar a obra produzida por Nelson à luz de conceitos de “fidelidade” e “respeito” ao texto original em relação ao processo de transposição. Considerando-se que o filme *Memórias do cárcere* apresenta uma construção narrativa feita a partir de um conjunto de aspectos estéticos, socioculturais e ideológicos modelados pelo seu autor e que oferecem uma leitura particular de mundo, perde força a postura crítica que busca uma subordinação ao texto-fonte, interpretando essas particularidades como um “desvio” da proposta original de Graciliano. Grosso modo, uma tentativa de aproximação entre as duas obras pode até ser louvável, mas a análise não pode permanecer apenas nessa relação, pois este não é um aspecto definitivo do estudo comparativo, mas sim o ponto de partida. Uma análise mais atenta revela a existência de uma relação muito complexa entre as obras de Graciliano e Nelson, pois ambas apresentam elementos que as particularizam como obra artística em seus respectivos contextos de produção cultural.

Compreender o processo de transposição interartes como uma questão de recriação consiste em considerar a adaptação como uma obra autônoma e o seu autor como um artista capaz de conjugar todo um arcabouço de conhecimentos estéticos e ideológicos num determinado contexto sociocultural de produção. Sendo assim, podemos classificar o diretor Nelson Pereira dos Santos como um *artista* na sua transposição da obra de Graciliano Ramos para o cinema, e não como um simples “copista”.

Da mesma forma que o diretor realizou uma leitura pessoal da obra do escritor alagoano; outro autor, em outro momento sociocultural, em outro meio artístico e com outros valores ideológicos certamente faria outra interpretação de *Memórias do cárcere*. Como é o caso da existência de diversas versões artísticas de uma mesma obra literária.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Por exemplo, o romance *Moby Dick*, de Herman Melville, já foi adaptado para numerosas versões cinematográficas, séries televisivas, histórias em quadrinhos e desenhos animados.

6 CONCLUSÃO

A análise do processo de transposição do texto literário de *Memórias do cárcere* para a obra cinematográfica de *Memórias do cárcere* revelou a existência de toda uma complexidade de elementos artísticos, socioculturais e ideológicos envolvidos na composição da recriação do texto-fonte. Partindo de uma mesma fábula e de uma situação inicial semelhante, Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos constróem diferentes leituras do cárcere e do mundo. Enquanto o primeiro arquiteta uma visão angustiada e melancólica das relações sociais e da eficácia da narrativa literária num plano de transformação do contexto histórico, o segundo tece uma imagem unificada do homem e positiva do cinema como instrumento eficaz.

À primeira vista, esse aspecto entre as duas obras pode ser considerado como estranho e improvável, pois se uma é adaptação da outra, então elas deveriam necessariamente discutir de forma “idêntica” o mesmo tema. Todavia, o estudo comparativo nos revelou que a relação entre o livro e o filme não se limita apenas a uma aproximação pontual (por exemplo, a coincidência da personagem de Graciliano). A leitura particular de mundo apresentada por suas narrativas é indicativa da presença de um conjunto de elementos e procedimentos artísticos articulados e modelados de forma individual. A consequência mais coerente dessa construção particular de uma imagem de mundo é a leitura diferente de uma mesma situação presente no livro e no filme.

Sistematizando, o contraponto entre livro e filme revelou seis pontos básicos: foco narrativo, construção de imagem do real, utilização da arte, personagem, liberdade de expressão e recursos formais.

No primeiro ponto, no livro o foco narrativo se biparte em presente/passado, apresentando um sujeito cindido, que tenta “resgatar” um *eu* do passado. No livro, o foco se limita aos acontecimentos do presente, diluindo o passado e moldando um sujeito íntegro.

No segundo ponto, o livro compõe uma imagem tensa do real, pois o narrador tenta, mas não consegue comunicar a sua experiência e tampouco compreender o *outro*. No filme, a imagem do real é tranqüila e coesa, pois ocorre uma integração entre as diversas vozes (culturas) da sociedade.

No terceiro ponto, a literatura (arte) é apresentada como ineficaz para expressar a experiência individual e de entender o outro por meio da palavra escrita. O cinema (arte) é visto agente eficaz de comunhão.

No quarto ponto, no livro a personagem Graciliano Ramos se revela fracassada: a arte (literatura) não é capaz de promover e de compreender as relações sociais. No filme a personagem é um verdadeiro herói (representando o próprio cineasta), que supera as dificuldades, utilizando a arte (cinema) como meio de libertação criativa.

No quinto ponto, o livro vê a liberdade de expressão como algo negativo, ou seja, um fardo pesado que não traz vantagens. O filme demonstra que a liberdade de expressão é um fator positivo, que possibilita ao cineasta se desvencilhar de propostas sectárias de arte.

No sexto ponto, o narrador revela os recursos formais de composição literária, criticando-os na sua capacidade de representação. No filme, os recursos formais de composição são escamoteados, sem sofrer qualquer crítica.

Essas características podem ser melhor compreendidas se levarmos em conta três aspectos fundamentais do processo de transposição interartes: 1 – linguagem estética; 2 – contexto sociocultural; e 3 – aspectos ideológicos. Esses elementos propiciaram a percepção da forma como o filme de Nelson modela uma leitura particular do texto-fonte, pois a maneira como trabalha com a linguagem cinematográfica, o momento histórico-cultural em que produz sua obra e a sua ideologia foram significativos para a construção de uma imagem da obra no cinema. O aspecto de linguagem estética revela que o filme apresenta uma narrativa homogênea (fotografia, montagem, trilha sonora, foco narrativo), opondo-se às contradições e tensões do livro. Essa diferença demonstra um ponto de vista diferente de Nelson Pereira dos Santos na escolha dos recursos da linguagem cinematográfica, pois apresenta uma imagem coesa e totalizante do real, contrária à imagem tensa (foco narrativo bipartido) do livro.

O aspecto de contexto sociocultural indica que o filme apresenta inquietações referentes ao seu momento de produção, anos 80 do século XX, apesar da fábula se situar nos anos 30. Ao contrário da imagem negativa do livro, o filme se centraliza num aspecto positivo da liberdade criativa: eficácia no desvencilhamento artístico e

ideológico. O contexto sociocultural (abertura política e revisionismo cinematográfico) é um fator que pode ser percebido no filme, principalmente na questão da necessidade de libertação buscada pela personagem e pelo próprio cineasta.

A análise dos aspectos ideológicos demonstra a diferença de ideologia entre o filme e o livro. No filme, a arte (cinema) é concebida como libertária e agregadora, capaz de levar o indivíduo a vencer os obstáculos (repressão, discursos sectários) e de unir os homens, aproximando o artista/intelectual do povo. No livro, a arte é vista como incapaz de comunicar a experiência individual e insuficiente para compreender o *outro*.

O cineasta elabora uma *recriação* do texto-fonte, pois os elementos característicos do livro foram interpretados à luz de seu ponto de vista, construindo uma leitura particular.

O mais importante neste cotejo das duas obras foi que o princípio norteador da análise não era perceber “ganhos” ou “perdas” na transposição do livro para o filme. Esse tipo de perspectiva apenas exerceria uma crítica de juízo redutora da complexidade encontrada na relação entre as obras estudadas.

Este estudo buscou apresentar ao leitor a necessidade de perceber a forma como o texto-fonte e a sua adaptação arquitetam leituras particulares do mundo. Mesmo partindo de uma obra já consolidada como fenômeno artístico, como era o caso do livro de Graciliano Ramos, a adaptação pode tentar construir uma imagem individual e, por vezes, diferente do texto adaptado. O processo analisado na obra de Nelson Pereira dos Santos demonstra que é possível pensar a adaptação como uma obra individual e consolidada em seu meio de expressão, ou seja, com características singulares de composição artística. Apesar de a adaptação constituir-se como uma obra que estabelece uma referência direta ao texto-fonte, sua interpretação não pode ser avaliada apenas como “fiel” ou “infel” à obra “original”. Portanto, torna-se necessário percebê-la como uma espécie de recriação do texto.

Em suma, mesmo que se possa discordar da interpretação feita neste estudo em relação às obras de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, não se pode negar a importância de conceber o *processo de transposição interartes* como um

fenômeno complexo que exige a observação dos aspectos estéticos, socioculturais e ideológicos na composição do texto-fonte e de sua adaptação.

Particularmente, além do estudo do processo de adaptação entre o livro e o filme, este trabalho também proporcionou um crescimento pessoal de nossa parte. No início da pesquisa, sentíamos um maior entusiasmo e um maior potencial pelo livro de Graciliano Ramos, porque julgávamos mais possibilidades de exploração de aspectos do que o filme. Todavia, com o desenvolvimento deste estudo, desfizemos essa idéia pré-concebida e começamos a notar que o filme também tinha potencial para ser aproveitado. A análise de sua produção cinematográfica, as relações entre sua trajetória artística e MC, a sua revisão crítica do passado, tudo isso contribuiu para que reconhecêssemos a importância de Nelson Pereira dos Santos e a obra MC para a cultura brasileira. À medida que estudávamos o filme, crescia um entusiasmo pela forma como ele se constituía em uma recriação singular do livro, abordando de maneira particular (crítica) um momento emblemático (anos 60/80) para o cinema brasileiro. Da mesma forma que o livro de Graciliano Ramos, esse filme representa importância crucial na trajetória do cineasta e na história do cinema nacional. Portanto, tanto o livro como o filme necessitam de uma maior difusão entre o público leitor/espectador.

REFERÊNCIAS

- 1 CLÜVER, C. Estudos interartes – conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade** - Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- 2 GONÇALVES, A. J. **Relações intersemióticas**: alguns fundamentos. Palestra proferida no curso de Letras da Unesp, São José do Rio Preto, abr. 1994.
- 3 JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**: os formalistas russos. Tradução de Ana Mariza R. Filipouski et al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- 4 AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 5 BENJAMIN, W. A obra de arte na época das suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1975. v. 48. p. 9.
- 6 DELEUZE, G. **Cinema 1** – a imagem movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. 274 p.
- 7 FONSECA, R. Idiotas que falam outra língua. In: _____. **O buraco na parede**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 162 p.
- 8 PEÑA-ARDID, C. **Literatura y cine**: una aproximación comparativa. Madrid: Catedra, 1992. 226 p. (Signo e imagem, n. 28).
- 9 COSTA, A. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson M. Louzada. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 274 p.
- 10 MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Flávio P. Vieira e Terezinha A. Pereira. Belo Horizonte, 1963. 226 p. (Sétima Arte, 1).
- 11 BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, [19-]. (Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa, n. 12).
- 12 ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno** – sociologia. São Paulo: Ática, 1986.
- 13 BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio P. Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. 253 p. (Obras Escolhidas; v. 1).
- 14 METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977. 295 p. (Debates, n. 54).

- 15 EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, H. de (Org.). **Ideograma** – lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.
- 16 ROCHA, G. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 165-170, jul. 1965.
- 17 GALVÃO, M.; BERNARDET, J.-C. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983. 270 p. (O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).
- 18 GOMES, P. E. S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 114 p. (Coleção Leitura).
- 19 _____. Rascunhos e exercícios. In: _____. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982. vol. 1. (Cinema).
- 20 XAVIER, I. et al. **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 98 p. (Brasil: os anos do autoritarismo).
- 21 RAMOS, F. Módulo 6 – Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- 22 RAMOS, J. M. O. Módulo 7 – O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990. 560 p.
- 23 BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 530 p.
- 24 LAFETÁ, J. L. **1930**: A crítica e o Modernismo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. 288 p. (Espírito Crítico).
- 25 CAMARGO, L. B. G. de. **Uma história do romance de 30**. Campinas, 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas.
- 26 MOCELLIN, R. **História do povo brasileiro**: Império e República. São Paulo: Ed. do Brasil, 1985.
- 27 DACANAL, H. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. 66 p. (Revisão, 7).
- 28 COELHO, N. N. Solidão e luta em Graciliano. In: BRAYNER, S. (org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Col. Fortuna Crítica).

- 29 PERRONE-MOISÉS, L. A criação literária. In: _____. **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 30 COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- 31 LEJEUNE, P. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, A. G. (org.). **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Estudios e investigación documental. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- 32 MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1992. 176 p.
- 33 ROSENFELD, A. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 34 ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19-]. 370 p. (Clássicos de Ouro, 1422).
- 35 RESENDE, O. L. Graciliano: processo aberto no centenário. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 out. 1992, Mais!, p. 3.
- 36 CANDIDO, A. **Ficção e confissão** – ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. 112 p.
- 37 ENZENSBERGER, H. M. A história como ficção coletiva. In: _____. **O curto verão da anarquia**: romance. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 38 BASTOS, H. **Memórias do cárcere, literatura e testemunho**. Brasília: UnB, 1998. 169 p.
- 39 RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Coleção Graciliano Ramos). 2 v.
- 40 _____. **Insônia**. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972. 210 p.
- 41 ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 153 p. (Retratos do Brasil, n. 21).
- 42 FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994. 216 p.

43 SANTOS, N. P. dos. **Três vezes Rio** – roteiros de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 326 p. (Col. Artemídia).

44 _____. Cinco décadas de Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1999. p. 8. Entrevista concedida a José Geraldo Couto e Alcino Leite Neto.

45 SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos**: O sonho possível do cinema brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. 432 p.

46 AUGUSTO, S. Memórias do cárcere. In: LABAKI, A. (Org.). **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil = *The films from Brazil*: from The given word to Central station. São Paulo: Publifolha, 1998. 226 p.

47 BEN, J. **20 músicas do século XX**: Jorge Ben. Universal Music, 2000. 1 CD (61 min): digital, estéreo.

48 COELHO, T. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980. 104 p. (Col. Primeiros Passos, 8).

49 CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

50 SODRÉ, N. W. Prefácio a Memórias do cárcere. In: RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. 31. ed., Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 7-30. (Coleção Graciliano Ramos).

51 FACIOLI, V. Um homem bruto da terra (biografia intelectual). In: GARBUGLIO, J. C. et al. (Orgs.). **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1988. (Coleção Escritores Brasileiros).

OBRAS DE GRACILIANO RAMOS

RAMOS, G. **Caetés**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.

_____. **Angústia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

_____. **A terra dos meninos pelados**. Porto Alegre: Globo, 1939.

_____. **Infância**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

_____. **Insônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

- _____. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 4 v.
- _____. **Viagem** (Tcheco-Eslováquia-URSS). Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- _____. **Viventes das Alagoas**: quadros e costumes do Nordeste. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Alexandre e outros heróis**. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Linhas tortas**. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

OBRAS CINEMATOGRAFICAS DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

RIO, 40 Graus. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Filmes/RioFilme, 1955. 1 cassete (97 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

RIO, Zona Norte. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Filmes/RioFilme, 1957. 1 cassete (86 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

MANDACARU vermelho. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1961. 1 cassete (76 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

BOCA de ouro. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1963. 1 cassete (102 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Filmes/RioFilme, 1963. 1 cassete (103 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

EL Justiceiro. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1967. 1 cassete (80 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

FOME de amor – Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1968. 1 cassete (76 min.): son., p&b; 35 mm. VHS NTSC.

AZYLLO muito louco. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1971. 1 cassete (83 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

COMO era gostoso o meu francês. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1972. 1 cassete (83 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

QUEM é Beta? – *Pas de violence entre nous*. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1973. 1 cassete (92 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

O AMULETO de Ogum. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1975. 1 cassete (117 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

TENDA dos milagres. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1977. 1 cassete (142 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

ESTRADA da vida. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1981. 1 cassete (104 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1984. 2 cassetes (220 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

JUBIABÁ. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1987. 1 cassete (107 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

A TERCEIRA margem do rio. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1994. 1 cassete (90 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

CINEMA de lágrimas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais/RioFilme, 1995. 1 cassete (92 min.): son., color.; 35 mm. VHS NTSC.

OBRAS CONSULTADAS

AMORIM, C. Do sertão à Ilha Grande. In: _____. **Por uma questão de liberdade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985. 178 p. (Comunicação; n. 6).

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, [19-]. (Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa, n. 12).

BAZIN, A. **O cinema** - ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. 334 p.

BERNARDET, J.-C. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985. 122 p. (Coleção Primeiros Passos; 57).

BETTON, G. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 124 p. (Opus-86).

BRAYNER, S. (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 315 p. (Coleção Fortuna Crítica, v. 2).

CARDOSO, P. da S. Hoje amanuense. Amanhã diplomata? – A memória em *O amanuense Belmiro* e *Memorial de Aires*. **Revista Letras**, Curitiba, n. 47, p. 39-53, 1997.

CHAVES, R. de C. N. **As escolas literárias**. São Paulo: Ática, 1988. 66 p. (Série Ponto por Ponto).

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 410 p. (Artemídia).

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada** – textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 364 p.

ESPINAL, L. **Consciência crítica diante do cinema**. São Paulo: Lic editores, s/d. (Cadernos de cinema).

_____. **Cinema e seu processo psicológico**. São Paulo: Lic editores, s/d. (Cadernos de cinema).

FREITAS, L. C. L. de. Nelson Pereira dos Santos: o cinema como idéia. **CULTURA**, Brasília, v. 1, n. 04, p. 88-94, out./dez. 1971.

GARBUGLIO, J. C. et al. (Orgs.). **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1988. (Coleção Escritores Brasileiros).

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994. (Texto e Arte, n. 7).

HOHLFELDT, A. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, G. **São Bernardo**. 64. ed., Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 192-217.

LINS, A. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, G. **Vidas secas**. 59. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 127-155

MARTINEZ, C. M. *Vidas Secas – Do Romance de 30 ao Cinema Novo*. **Catálogo de resumos de trabalhos de conclusão do curso de Letras (1998 – 1999)**, Maringá, 1998-1999, v. 1, p. 19.

_____. **Vidas secas** – Do Romance de 30 ao Cinema Novo. Maringá, 1999. 88 f. Monografia de final de curso (Monografia). Departamento de Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá.

_____. Literatura e cinema: *Vidas secas*. In: ANAIS DO XIV CELLIP, 2001, Curitiba. **Relação de trabalhos**. Curitiba: CELLIP, 2001. p. 1-4. 1 CD-ROM.

_____. Literatura e testemunho em *Memórias do cárcere*. In: SEMANA DE LETRAS, 13., 2001, Maringá. **Anais da XIII Semana de Letras**. Maringá, 2001. p. 226-234.

MARTINS, W. A revolução como literatura. In: _____. **História da inteligência brasileira**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v. 6. 602 p. (Col. Coroa Vermelha).

METZ, C. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980. 351 p. (Debates, 123).

NASCIMENTO, H. **Cinema brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. (Revisão).

PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. 88 p. (Série Princípios).

PUCCINELI, L. **Graciliano Ramos** - relações entre ficção e realidade. São Paulo: Quíron/MEC, 1975. 147 p. (Coleção Escritores de hoje).

RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990. 560 p.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. 154 p. (Ofício de Arte e Forma).

VERDI, E. **Graciliano Ramos e a crítica literária**. Florianópolis: UFSC, 1989. 184 p.

XAVIER, I. **Sertão mar** – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC, 1983. 174 p.